Rubens Russomano Ricciardi

MANUEL DIAS DE OLIVEIRA

Um compositor brasileiro dos tempos coloniais – partituras e documentos.

Departamento de Música
da
Escola de Comunicações e Artes
da
Universidade de São Paulo

Orientador: Prof. Dr. Olivier Toni

(Exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Artes)

Este exemplar já contém as correções e acréscimos, de acordo com a Errata apresentada por ocasião da defesa da tese e aceita pela banca.

São Paulo, 2000

Ao mestre Adhemar Campos Filho,
In Memoriam

RESUMO

Os objetivos principais desta dissertação são as transcrições e revisões musicológicas, entre outras, de obras inéditas de Manuel Dias de Oliveira, ao lado de um levantamento de fontes históricas, não só para o estudo de sua vida e obra, mas abrangendo também diversos aspectos da música no Brasil dos tempos coloniais.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. José Eduardo Gandra da Silva Martins (CMU-ECA-USP)
(Presidente da Banca)

Prof. Dr. Gilberto Ambrósio Garcia Mendes (CMU-ECA-USP)

Prof. Dr. Marco Antônio da Silva Ramos (CMU-ECA-USP)

Prof. Dr. Ricardo Tacuchian (UNI-RIO)

Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza (Universidade Federal do Paraná)

Agradecimentos

Meu sincero agradecimento a pesquisadores e mestres não significa que eles compartilhem necessariamente do conteúdo desta dissertação, que é de minha inteira responsabilidade, inclusive suas incorreções.

Ao mestre Adhemar Campos Filho - In Memoriam - por ter me contagiado com sua paixão pela música de Manuel Dias de Oliveira.

Ao Prof. Olivier Toni, desde 1979, meu orientador e mestre, a quem devo minha formação.
Ao Prof. Régis Duprat, pelas elucidações históricas, filosóficas e musicológicas.
Ao regente John Neschling, pela estréia de obras de Manuel Dias de Oliveira frente à Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, muito contribuindo para o aprimoramento de minhas revisões musicológicas.
Ao meu compadre Prof. Diósnio Machado Neto, fagostista e musicólogo, e a sua esposa Cláudia, pela parceria nas pesquisas de campo em São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais.
À Profª. Flávia Toni, pelas discussões metodológicas e operacionais.
À musicóloga Profª. Mary Ângela Biason, do Museu da Inconfidência, Ouro Preto, e ao seu marido, o pesquisador Aldo Luiz Leoni, pela parceria e auxílio nas pesquisas de campo.
Ao mestre Aluízio José Viegas, pelo acesso a manuscritos musicais da Lira Sanjoanense, e pelas informações históricas e musicais.
À historiadora e literata Suely Maria Perucci Esteves, do Museu da Inconfidência, Ouro Preto, pelo auxílio na transcrição de documentos coloniais e pelos pareceres técnicos paleográficos.
Ao pesquisador Olinto dos Santos Rodrigues Filho e à psicóloga Eliana Regina Ramalho, pelo auxílio na pesquisa em Tiradentes.
Às funcionárias Maria Aparecida Assunção e Maria da Glória Assunção Moreira, do Museu da Música da Arquidiocese de Mariana.
Ao pesquisador Newton Siqueira de Araújo Lima, pelo auxílio na pesquisa em Barbacena.
Ao cônego José Augusto Alegria (Évora, Portugal), pelo acesso às partituras musicais de Antônio Pinheiro, João Lourenço Rebelo, Gines de Morata e de outros compositores ibéricos.
Aos copistas e / ou alunos João Tibério Pinto, Érika de Andrade Silva, Thomas Hansen, Leonardo Camargos Oliveira, Andréia Vanucci e André Freitas Simão, que colaboraram na transcrição, digitalização e layout das partituras impressas nesta dissertação.
À regente Naomi Munakata, por apontar algumas incorreções na colocação do texto em latim.
À paleógrafa Lia Carolina Prado Alves Mariotto, da Divisão de Museus, Patrimônio e Arquivo Histórico, pelo auxílio nas pesquisas junto à documentação cartorial e musical em Taubaté.
Ao engenheiro Marino Ziggiatti, presidente do Centro de Ciência Letras e Artes de Campinas.
À presidente Ana Lígia Pena Machado e ao recepcionista Maurício dos Santos Nascimento, da Irmandade de N. S. da Boa Morte - Paróquia de N. S. da Assunção, Barbacena.
Ao historiador Jair Mongelli, do Arquivo da Cúria Metropolitana da Arquidiocese de São Paulo.
Ao compositor e musicólogo Prof. Rodolfo Coelho de Souza, pelas sugestões de edição musical.
Ao regente Prof. Marco Antônio da Silva Ramos, pelas sugestões de edição musical.
Ao compositor e musicólogo Prof. Marcos Branda Lacerda, pelas informações sobre algumas questões musicais africanas.
À Claudia Rocha Lauretti, pelo apoio e carinho.
À Flávia Marcela Nunes Lisboa, pelos momentos inesquecíveis junto à Matriz do Pilar em Ouro Preto.
A Sylvio Ricciardi e ao Friedrich, pelo companheirismo de todas as horas.

Esta dissertação contou com o apoio financeiro da

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

(FAPESP)

Bolsa de Doutorado

1996-1998

Abreviaturas, outros dados de referência e termos musicais.

Vozes e instrumentos em obras de Manuel Dias de Oliveira

A = Contralto (voz) - "Altus" em partes antigas. No Brasil dos tempos coloniais - segundo consta em inúmeros documentos referentes ao pagamento por função religiosa - esta parte do quarteto vocal era cantada por um homem.

B = Baixo (voz) - "Baxa" ou ainda, menos freqüentemente, "Baxo", em partes antigas.

Basso = Baixo (instrumental) / Baixo Contínuo - Há também anotações "Baxo" em cópias antigas ou "Baixo" em cópias tardias.

O *Basso,* em Manuel Dias de Oliveira, significa sempre baixo contínuo, sem exceção conhecida, com indicação presente em partes supostamente autógrafas, por exemplo, *Trato, Paixão e Bradados* (OP), *Bajulans* a quatro vozes e com *Basso* em Sol menor (LSJ) e *Fuga para o Egito* (MA).

Esta generalização, no entanto, não se aplica indistintamente a qualquer obra colonial, pois devemos lembrar, como importantes exceções, das aberturas coloniais conhecidas, onde o baixo não é mais escrito como contínuo. Nestes quatro casos ainda, sem o uso de um instrumento de teclado resolvendo cifras harmônicas, ou há uma mesma parte para violoncelo e contrabaixo (*Sinfonia Fúnebre* e *Abertura Zemira,* de José Maurício Nunes Garcia), ou já partes distintas para estes naipes (*Abertura em Ré* de José Maurício Nunes Garcia e *Abertura em Ré maior* de João de Deus de Castro Lobo, sendo que nestes dois últimos casos, como são cópias tardias, não há como se determinar precisamente se esta separação entre as partes de Vc e Cb remonta ao original, pois os autógrafos se perderam).

E voltando a Manuel Dias de Oliveira, o *Basso,* na totalidade de seu repertório, trata-se da designação de uma mesma parte para **violoncelo**, **contrabaixo** e **instrumento de teclado**, mesmo que em alguns casos esteja desprovido de cifras. E, na maioria dos casos, em partes cifradas do *Basso*, os números indicadores da harmonia aparecem nos manuscritos apenas parcialmente, geralmente em momentos isolados de uma maior complexidade ou surpresa harmônica.

Talvez seja mesmo desaconselhável, portanto, tanto sob o ponto de vista histórico como estilístico, em toda obra de Manuel Dias de Oliveira, a execução do *Basso* apenas com violoncelo e/ou contrabaixo, abrindo-se mão da fundamental função do baixo contínuo, isto é, sem o instrumento de teclado.

No caso de obras supostamente executadas na rua, como por ocasião da visitação de passos, o transporte de um pequeno **órgão** portativo (também chamado positivo) ou mesmo de um **cravo** (e similares) junto à procissão era tecnicamente viável.

Mesmo que não tenha sido localizado qualquer registro iconográfico ou documento descritivo desta ação no período colonial, não podemos ignorar as práticas daquela época, como as "cadeirinhas" ou liteiras, que os escravos transportavam a pé. Por certo, um cravo (e similares), ou um pequeno órgão de tubos, nem sequer eram mais pesados que os objetos que os escravos habitualmente transportavam pelas empoeiradas ruas coloniais. Estou aqui, portanto, retificando uma informação que hoje me parece equivocada, que eu mesmo havia publicado anteriormente: "não se transportava cravo ou órgão pelas ruas" (Ricciardi, 1997 p.275). Mas, eu havia tomado como referência, então, tão-somente alguns poucos depoimentos que colhi junto a músicos mineiros ativos em serviços religiosos nos anos 80 ou 90 do século XX, cuja memória, mesmo que rica como história de oitiva, nem sequer poderia remontar ao final do século XIX. Porém, devemos observar que já neste período – justamente do final do século XIX - os órgãos e cravos do século XVIII se econtravam em sua grande maioria provavelmente quebrados ou danificados com o empobrecimento da província de Minas Gerais após o fim do ciclo do ouro. Além disso, o uso destes instrumentos tornou-se obsoleto, não só pela falta de especialistas para sua manutenção e execução, como mesmo devido às práticas instrumentais do período romântico, que vão influenciar e alterar também o repertório religioso, o que ocasionou toda espécie de adaptações de novas instrumentações, mesmo em relação à execução do repértorio mais antigo.

Ainda referente ao instrumento de teclado, há uma maior documentação colonial quanto ao uso do órgão. Mas o emprego do cravo (e similares), que nem era mais raro, pode hoje ser aceitável para execuções em concertos, visto que a ausência deste justificava-se talvez por dificuldades materiais, mas em nenhuma hipótese por razões artísticas.

Por outro lado, o emprego da **harpa**, freqüente no Brasil colonial, principalmente na primeira metade do século XVIII, comprovado também na Vila de São José, em recibos da Irmandade do Santíssimo Sacramento entre 1739 e 1744 (ver Toni, 1985 p.108-110), é hoje preterido na realização do baixo contínuo, já que para esta função, é obvio, instrumentos como o cravo e o órgão se mostram bem mais eficientes.

Ch = Charamela - Nenhuma parte foi localizada. Há registros que apontam o emprego de charamelas no período colonial brasileiro, no entanto, as supostas partes escritas não sobreviveram ao tempo.

Trata-se de um instrumento de palheta dupla, da família do oboé, mas cujos recursos eram bem mais limitados. Hoje são muito raros os exemplares deste instrumento.

Cb = Contrabaixo - Denominação rara, presente em adaptações ou cópias tardias, sempre oriundas de uma antiga parte de *Basso*. Em documentos, não em partes musicais, pode constar "Rabecão" ou ainda "Rabecão Grande".

Pela observação das características e tessitura do repertório, sabe-se que os autores brasileiros do século XVIII, inclusive Manuel Dias de Oliveira, escreviam geralmente para um instrumento de cinco cordas.

Cl = Clarineta e Requinta - Presente em adaptações tardias, mas sempre oriunda das partes de flautas.

É difícil precisar a chegada destes instrumentos no Brasil, pois nem mesmo no caso do Gradual de Nossa Senhora *Benedicta et Venerabilis*, de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (ver CT-OP-I, nº102 p.72 / e além da transcrição da partitura por Francisco Curt Lange, há também minha edição junto ao CDM-EC-OSESP), talvez a obra hoje existente mais antiga com partes de clarineta, cujas cópias são tardias, é possível precisar com certeza se a obra foi de fato escrita originalmente para clarineta, ou se trata de mais uma adaptação de antigas partes de flauta.

Cr = Trompa - Sempre dois instrumentos num mesmo naipe. Em outros documentos, clarins e trompas podem receber designação comum.

Trata-se de um instrumento liso, portanto sem chaves, sendo que cada trompista tinha consigo uma série de "voltas", ou seja, as diversas peças (seqüências de tubos) que eram encaixadas no instrumento, mas sempre apenas uma única volta era selecionada, justamente de acordo com a tonalidade específica, requerida em cada obra. Para cada tonalidade - ou armadura de clave, pois as "voltas" eram utilizadas às vezes também para as tonalidades relativas – havia, portanto, uma "volta" específica a ser encaixada no instrumento. As voltas mais usadas eram aquelas com as quais a trompa pudesse resultar em som real nas séries harmônicas de Dó, Ré, Mi bemol, Mi, Fá, Sol, Lá ou Si bemol.

No Brasil colonial, assim como em Portugal – diferentemente de outros países da Europa - as partes de trompas eram escritas geralmente em clave de Fá, ou mesmo em clave de Dó na terceira linha, e só raramente na clave de Sol, mas valendo-se sempre da escrita em Dó, ou seja, como se a parte fosse destinada para um instrumento não transpositor. Isso era válido para qualquer tipo de trompa (com qualquer série harmônica) a ser utilizada.

Por exemplo, uma música em Sol maior poderia ser escrita com um único acidente na clave (Fá sustenido), em clave de Fá. Utilizava-se, no entanto, a trompa em Sol – aquela, portanto, que possuía os harmônicos desta série – e o som real resultava uma oitava acima do que estava escrito (por exemplo, *Trato, Paixão e Bradados,* de Manuel Dias de Oliveira, CT-OP-I nº62 p.50 / ver também edição em trabalho conjunto com Mary Ângela Biason junto ao CDM-EC-OSESP ou nesta tese).

Fg = Fagote - Nenhuma parte foi localizada, tampouco de "Baixão", mas eventualmente poderia ser utilizado no *Basso.* Sua ausência seria justificada por dificuldades materiais, mas não artísticas.

Fl = Flauta - Sempre dois instrumentos num mesmo naipe. Não há notícias do uso de instrumentos similares, como a flauta doce.

Harpa – Apesar deste instrumento ser freqüentemente citado em documentos coloniais, principalmente em funções litúrgicas, ainda não foi encontrada qualquer solfa específica. É possível que a harpa se orientasse de acordo com o *Basso,* já que certamente não se trata aqui, na maior parte dos casos, de um instrumento solista, mas sim acompanhante.

Instrumentos militares (de sopro ou percussão) - Não foram localizadas partes de **pífaro** (também conhecido como **pífano**), **trombeta** ou de qualquer instrumento de percussão, como **timbales (tímpanos)** ou **tambores**, apesar do emprego obrigatório destes instrumentos em regimentos e terços militares espalhados por todo o Brasil.

Ob = Oboé - "Boé" ou ainda "Abuaci", e no caso de Manuel Dias de Oliveira, com partes localizadas somente na *Missa de Itabira,* com dois instrumentos num mesmo naipe – e esta talvez seja a obra mais antiga no Brasil escrita para Oboé que tenha sobrevivido ao tempo, anterior mesmo à *Sinfonia Fúnebre* (1790) de José Maurício Nunes Garcia, tida até aqui como a mais antiga.

Mas há registros no Brasil deste instrumento, em crônicas, pelo menos desde 1753 (ver, por exemplo, Moraes, 1969 p.95 / apud Correa, 1753, citando obras de Antônio da Silva Alcântara). Todas as partes mais antigas, no entanto, estão perdidas.

Ofc = Oficleide - Presente em adaptações tardias, mas sempre oriundo da parte de *Basso.*

Com tessitura grave (escrita em Dó), era uma espécie de pequena tuba (por sua forma e bocal), mas com dedilhação e chaves mais semelhantes a um saxofone. Foi utilizado no século XIX tanto no repertório sacro (substituindo o rabecão), militar, como operístico. Há até mesmo uma curiosa parte de Oficleide, por exemplo, na

ópera *Noite do Castelo* (1861), de Carlos Gomes (uma partitura autógrafa se econtra no IEB-USP). Hoje são muito raros os exemplares deste instrumento.

S = Soprano (voz) - Em partes antigas há a indicação "Suprano" ou "Tiple" (segundo a "classificação das partes polifônicas a começar pelo tenor, ao qual se sobrepunha outra voz mais alta, o descante, e depois outra mais alta ainda, a tripla" - Borba & Graça, 1963 I-Z p.629). No Brasil dos tempos coloniais - segundo consta em inúmeros documentos referentes ao pagamento por função religiosa - esta parte do quarteto vocal era cantada por um homem.

Sf = Saxofone - Cujas partes foram localizadas em alguns arquivos, configuram-se, é claro, como adaptações tardias – já que o instrumento só seria inventado por Charles Joseph Sax na década de 1840. Tais fontes não foram utilizadas nesta dissertação.

T = Tenor (voz).

Tb = Trompete - Freqüentemente anotado como pistão, cujas partes foram localizadas em alguns arquivos, configuram-se sem exceção como adaptações tardias. Tais fontes não foram utilizadas nesta dissertação. Não foi tampouco localizada qualquer parte anotada como clarim ou trombeta.

Tbn = Trombone - Cujas partes foram localizadas em alguns arquivos, configuram-se, sem exceção, como adaptações tardias. Tais fontes não foram utilizadas nesta dissertação.

Teclado = A rara indicação "Organo" aparece, por exemplo, em cópia de Manuel José Gomes do *Ofício de Defuntos*, datada em 1827 (CCLA). No entanto, fora função de baixo contínuo, não há nenhuma composição conhecida de Manuel Dias de Oliveira escrita para **órgão** ou **cravo** *obbligato.* Tampouco há obras para **piano**, muito embora nos últimos anos de sua vida já chegavam ao Brasil os primeiros exemplares de "pianoforte" oriundos da Europa.

Va = Viola - Também "Violeta", com partes localizadas somente na *Novena N. S. da Boa Morte* e na *Missa de Itabira.*

Em documentos, não em partes musicais, o termo "Rabecas" podia designar tanto violinos como violas.

No entanto, por "Viola" entendia-se antes o instrumento popular, da família das guitarras, o que às vezes pode levar à dúvida na leitura de determinados documentos.

Vc = Violoncelo - Denominação rara, presente em adaptações ou cópias tardias, sempre cópia de uma antiga parte de *Basso.* O violoncelo poderia ser também chamado de "Rabecão" ou "Rabecão Pequeno".

Não há outra explicação senão o fato de se tratar, no caso dos "rabecões", de uma designação indistinta e válida tanto para violoncelos como contrabaixos. Mas se isto não for verdade, em caso de não haver parte, sua exclusão seria justificada por razões técnicas, mas de modo algum artísticas.

Vl = Violino - Em documentos, não em partes musicais, quase sempre "Rabeca" ou ainda "Rebeca".

Outros termos utilizados nos tempos coloniais relacionados à música

A cappella = Em geral, trata-se de qualquer composição musical escrita exclusivamente para voz(es). No entanto, o conceito talvez não fosse tão rígido nos tempos coloniais como hoje se possa imaginar, pois uma obra para coro com baixo contínuo, por exemplo, talvez também pudesse ser considerada *a cappella.*

Apontador = Funcionário da Capela Real durante a estada da Corte portuguesa no Rio de Janeiro (após 1822, chamou-se Capela Imperial), responsável por marcar a assistência ou falta dos músicos (instrumentistas e cantores), além de outros serviços gerais junto a este partido. Esta seria uma função próxima a de um inspetor de orquestra nos dias atuais.

Cantochão = Trata-se do conjunto das monodias oficiais da Igreja católica, sempre sem acompanhamento instrumental, formando assim um universo musical à parte. Os livros manuscritos de cantochão eram confeccnionados a partir de uma escrita própria segundo normas antigas, e diferente, portanto, da escrita de canto de órgão.

Do latim para o português, o som do "pl" evolui em alguns casos para "ch", como *pluvia* para chuva, ou ainda *plaga* para chaga (ver Borba & Graça, 1962 A-H p.273). E, desta maneira, o conceito latino de *cantus planus* (ou ainda mais precisamente *cantus choralis planus*) se estabeleceu como cantochão em língua portuguesa. Portanto, a tradução mais correta seria canto (coral) plano – como o é em castelhano - *canto-llano*; ou em francês - *plain-chant.*

Nos meados do século XV, Anonymus XI já diferenciava *Musica mensuralis* da *Musica choralis* (Ver Riemann, 1967 *Sachteil* p.164). Neste caso, a música mensural - cujas figuras podem ser medidas em diferentes valores de tempo - seria o canto de órgão em português. A música coral, por sua vez, o cantochão.

De início, logo após as regulamentações da *Schola Cantorum*, o cantochão era anotado por neumas. Já nas gerações posteriores ao monje beneditino Guido d'Arezzo (992-ca.1050), o cantochão passou a ser anotado por

notas (que indicam as alturas) em pautas de quatro linhas, mas sempre sem indicação precisa de divisão do tempo - ou seja, sem figuras (que indicam valores de tempo) ritmicamente definidas, porém uniformes. A acentuação melódica ou o prolongamento ou não de determinada nota era antes uma conseqüência das práticas do chantre e dos cantochanistas (capelães ou não), de acordo com a acentuacão silábica do texto litúrgico em latim, dependendo também do contexto ou sentido literário da frase.

Ao que tudo indica, pelo menos desde Conrad von Zabern (ca. 1460-70) já havia o sinônimo mais conhecido do cantochão: *cantus choralis planus sive Gregorianus* (canto coral plano ou gregoriano), devido às realizações de Gregório I, "o Grande", papa entre 590 e 604, (re) organizador da famosa *Schola cantorum* (Ver Riemann, 1967 *Sachteil* p.164).

Outro teórico da época, Ioannes Tinctoris (ca.1435-1511), em seu *Terminorvm Mvsicæ Diffinitorium*, já justificava a relação que havia entre o cantochão e Gregório I: "Cantus simplex planus est qui simplicibus notis incerti ualoris simpliciter est constitutus cuius modi en gregorianus" (Tinctoris, [1473/74] Per C Capitvlum Tercium a.iiii), ou seja, "o cantochão simples [a uma voz?] é aquele cujas notas têm valores [de tempo] não determinados e são fixadas de acordo com os modos gregorianos" (com minha tradução do latim).

É muito difícil precisar hoje se Tinctoris já estava se referindo aos modos harmônicos do cantochão, ou se ele apenas aludia ao canto cujas características remontam aos tempos daquele papa. Como sua estrutura está associada às tentativas normativas da *Schola Cantorum,* efetuadas por Gregório I, que visava uma tentativa de hegemonia do canto em toda a Igreja, o cantochão passou então a ser identificado também como canto gregoriano.

Embora talvez pareça um paradoxo referir-se a uma concepção harmônica para uma música exclusivamente monódica, trata-se de um sistema modal, ou de modos, já que o cantochão se estabelece a partir de seus quatro *modi* (Protus, Deuterus, Tritus e Tetrardus). Neste sentido, só o cantochão, e jamais o canto de órgão, pode ser reconhecido como linguagem musical exclusivamente modal.

Houve, posteriormente, uma adaptação dos quatro modos antigos a supostas escalas gregas ainda mais antigas, mas isso devido a uma confusão, e não a qualquer justificativa baseada em estudos ou conceitos histórico-musicológicos, como talvez pudéssemos entender hoje. Então aqueles quatro *modi* - famílias de tons, agrupadas em pares - originais do cantochão - com seus oito tons: quatro autênticos e quatro plagais (ou plagiados) - passaram a ser conhecidos por denominações gregas.

Para uma melhor classificação dos tons eclesiásticos podemos reconhecer alguns aspectos característicos. Um mais exato - como a nota *Finalis,* e já outros mais variáveis, como a tessitura (*Ambitus*), a nota *Tenor,* e os contornos melódicos.

a) Nota *Finalis* – tom fundamental, espécie de tônica, mas não há nenhuma outra nota que possa ser relacionada ao conceito de dominante. A nota *Finalis* vem sempre associada a uma nota moderna - mesmo que não houvesse na Idade Média um diapasão referencial como temos hoje -, e delimita aproximadamente o *Ambitus* nos modos autênticos. A nota *Finalis* nos modos autênticos é sempre a mesma que a dos plagais (Ré para Iº e IIº Tons, Mi para IIIº e IVº Tons, Fá para Vº e VIº Tons, Ré para VIIº e VIIIº Tons). As notas extremas que delimitam aproximadamente a tessitura dos modos plagais (Lá para o IIº Tom, Si para o IVº Tom, Dó para o VIº Tom e Ré para o VIIIº Tom) não são, portanto, notas *Finalis*, pois se trata tão-somente de uma indicação aproximada do *Ambitus.*
b) *Ambitus* é a tessitura - geralmente de uma oitava - na qual se canta em determinado tom.
c) Nota *Tenor* ou *Tuba,* uma espécie de tom (nota) de recitação, onde a monodia frequentemente se apóia em determinado modo – e não deve ser jamais confundida com a função tonal da dominante, que só aparecerá com o Renascimento.
d) Contornos ou características melódicas que aparecem freqüentemente em determinado tom.

Assim, podemos configurar a seguinte tabela:

TOM	MODO ORIGINAL	DESIGNAÇÃO RECEBIDA POSTERIORMENTE
Iº	*Protus* Autêntico	Dórico (Nota *Finalis* Ré / Nota Tenor Lá / *Âmbitus* Ré-Ré)
IIº	*Protus* Plagal	Hipodórico (Nota *Finalis* Ré / Nota Tenor Fá / *Âmbitus* Lá-Lá)
IIIº	*Deuterus* Autêntico	Frígio (Nota *Finalis* Mi / Nota Tenor Dó / *Âmbitus* Mi-Mi)
IVº	*Deuterus* Plagal	Hipofrígio (Nota *Finalis* Mi / Nota Tenor Lá / *Âmbitus* Si-Si)
Vº	*Tritus* Autêntico	Lídio (Nota *Finalis* Fá / Nota Tenor Dó / *Âmbitus* Fá-Fá)
VIº	*Tritus* Plagal	Hipolídio Nota (*Finalis* Fá / Nota Tenor Lá / *Âmbitus* Dó-Dó)
VIIº	*Tetrardus* Autêntico	Mixolídio (Nota *Finalis* Sol / Nota Tenor Ré / *Âmbitus* Sol-Sol)
VIIIº	*Tetrardus* Plagal	Hipomixolídio (Nota *Finalis* Sol / Nota Tenor Dó / *Âmbitus* Ré-Ré)

A associação equivocada dos *Modi* do cantochão às denominações correspondentes gregas ganhou maior justificativa teórica com o suíço Heinrich Loriti (1488-1563), que assinava Henricus Glareanus, ou Glarean, por ser natural daquele Cantom, em sua famosa obra *Dodecachordon,* escrita entre 1519 e 1539, e publicada na Basiléia, em 1547. Glareanus foi o responsável também pela inclusão de quatro novos tons que nunca existiram de fato no cantochão: Eólio (Lá ou IXº Tom), Hipoeólio (Mi ou Xº Tom), Jônico (Dó ou XIº Tom) e Hipojônico (Sol ou XIIº Tom).

Estes novos tons serviam pra justificar, na realidade, as modernas concepções harmônicas empregadas já há muito na música polifônica daquela época - e até mesmo em teoria, pelo menos desde Bartolomeu Ramos de

Pareja ( ) - que se distanciavam essencialmente dos *Modi* originais do cantochão, visto que se consolidava um sistema de tonalidades renascentistas, com centro tonal embasado no acorde perfeito verticalmente reconhecido, quer seja no modo maior (portanto, com a terça maior) ou menor (com a terça menor). Porisso, o Eólio ficou conhecido como *Cantus Mollis,* principal paradigma para o acorde perfeito no modo menor (Lá-Dó-Mi) e o Jônico, *Cantus Durus,* para o acorde perfeito no modo maior (Dó-Mi-Sol). O moderno conceito de modo na harmonia tonal – com o acorde perfeito maior ou menor - nada tem a ver, portanto, com os antigos conceitos dos *modi* no cantochão.

Devemos lembrar ainda que não se compunha, e muito provavelmente nem se copiava o cantochão no Brasil dos tempos coloniais, pois se cantava a partir de livros oriundos da Europa. Os livros manuscritos de cantochão eram grandes e pesados, justamente para auxiliar a leitura durante a missa, não só pela possível dificuldade de visão de alguns padres, como também para que pudessem ser lidos a uma distância maior do que no caso das solfas de canto de órgão. No Brasil, exemplares muito interessantes e em excelente estado de conservação de livros manuscritos de cantochão temos, por exemplo, nos casos das encomendas (BC-BH)...........

Canto de órgão = Ao contrário do que se possa imaginar, o canto de órgão nada tem a ver com o instrumento de teclado e tubos. Trata-se de um universo musical, hoje entenderíamos seu significado talvez como toda a música erudita. Nos tempos coloniais era entendido como o repertório polifônico e mensurado, conhecido ainda como canto figurado – do italiano *canto figurato.*

O canto de órgão também é chamado de canto mensurado (aquele que pode ser medido) ou canto multiforme, já que ao contrário do cantochão, as notas no canto de órgão têm figuras mais nitidamente diferenciadas, ou seja, diversos valores de tempo.

Resumidamente, podemos considerar que se diferenciava o cantochão, do canto de órgão. O cantochão é a monodia católica, cantada em latim, sempre sem acompanhamento e em uníssono*,* estruturada nos *modi* gregorianos, e tem escrita própria. Já o canto de órgão é o conjunto de escritas e práticas musicais desenvolvidas após o surgimento da polifonia, abrangendo tanto o repertório sacro como profano, tanto instrumental como vocal, e, neste caso, com ou sem acompanhamento instrumental, com textos tanto em latim como em vernáculo, cujas diversas estruturas harmônicas desenvolvidas ao longo dos tempos, até a consolidação da tonalidade, diferem desde os primóridos dos *modi* gregorianos.

As práticas composicionais mais importantes em canto de órgão, ou seja, dos compositores desde o surgimento da polifonia, estiveram sempre muito à frente das teorias de suas respectivas épocas.

A superação da hegemonia do cantochão foi uma ação rebelde. Da mesma maneira, também eram rebeldes as concepções harmônicas e contrapontísticas do surgimento da polifonia, naquele novo milênio que se iniciava. Basta lembrarmos da *Ars Antiqua*, com as obras polifônicas muito ousadas para a época de Leoninus e Perotinus. A partir daquele instante, não há mais como justificar nos novos repertórios qualquer concepção harmônica restritamente relacionada ainda aos modos do cantochão, como alguns ainda tentam fazê-lo até hoje. Aqueles que pretendem entender uma suposta teoria harmônica dos antigos modos, e, neste sentido, modal (que de fato só se deve aplicar ao cantochão), como fundamento para qualquer conceito harmônico dos tempos do canto de órgão, ou seja, que abrangem os inúmeros estilos até o século XVIII (quando aos poucos já não mais se necessitava diferenciar o cantochão do canto de órgão), cometem um grande erro, pois não são capazes de perceber que se encontram limitados a um terrível anacronismo. No mínimo, trata-se de uma generalização que pouco acrescenta à compreensão das inúmeras nuanças históricas por que passaram as relações verticais dos sons, somadas às técnicas na composição da forma e do contraponto. No entanto, como o processo é dialético, as fronteiras históricas na arte têm que ser compreendidas de acordo com a evolução da linguagem, e as inovações sempre guardam alguma coisa dos elementos superados.

De fato, a música polifônica desde os seus primórdios foi sofrendo continuamente uma série de transformações quanto às técnicas composicionais. Neste processo, podemos citar inicialmente o contraponto e a harmonia desprovida de regras da Ars Antiqua, que dá lugar depois a novos sistemas mais ordenados da Ars Nova, com a invenção de novos conceitos verticalmente reconhecidos pela prática da estrutura harmônica. Em Machaut já temos o acorde perfeito menor como tensão, uma espécie de dominante primitiva resolvida meio tom acima num numa quinta justa, portanto, com apenas duas notas, e sem terça. Pois bem, o acorde perfeito menor funcionava como tensão (dissonância), e, a quinta justa, como repouso (consonância). Aquela era a época também de Landino, com sua resolução tão carcaterística, utilizada depois também pelo jovem Dufay. Ramos de Pareja... Com o século XV se estabelece já a tonalidade, ou seja, aquela concepção harmônica baseada no acorde perfeito de três notas (no modo maior ou menor), simbolizando o repouso ou a conclusão – estava estabelecida a tônica! Era uma tonalidade renascentista, diferente da tonalidade barroca, que por sua vez será transformada no classicismo, e que, por fim, torna-se diferente também das características do sistema tonal utilizado pelos compositores românticos ao londo do século XIX. No entanto, desde Arcadelt, Palestrina ou Lassus, não há como negar que um novo sistema harmônico havia se estabelecido: - o sistema tonal, uma das maiores invenções não só da arte, como de toda civilização ocidental.

Por fim, não se pode restringir o conceito de tonalidade à utilização de sétimas sem preparação ou de acordes diminutos de dominante. O mais importante não é como a dominante aparece, suas inversões ou a ampliação e expansão dela com notas estranhas, pois tudo isso são diversas nuanças no grau, mas não no gênero. O importante sim é o estabelecimento do acorde perfeito como tônica (repouso ou resolução final), pois esse é o princípio do sistema tonal.

Capelão =

Chantre = Nas sés ou junto a colegiadas, o chantre (cantor) era o diretor do coro de capelães e responsável pelo cantochão – muito embora não seja improvável que em determinadas circunstâncias os coristas capelães também pudessem executar repertório de canto de órgão. No Brasil colônia, o cargo de chantre era exercido invariavelmente por um eclesiástico.

Não devemos confundir, no entanto, com a função de um *Kantor*, como nos países protestantes alemães, já que este era na prática uma espécie de diretor geral dos serviços musicais litúrgicos – basta lembrarmos do cargo que Bach exercia junto à Escola de São Tomé em Leipzig. Esta atividade talvez esteja mais próxima ao nosso mestre-de-capela católico. No entanto, chantre e *kantor* desenvolviam, tanto aqui como lá, em termos contratuais, principalmente as atividades relacionadas à educação dos jovens alunos (não só musical como religiosa, além de outras).

Coro = Em meio à documentação colonial brasileira, em muitos casos, é muito difícil precisar o que significa de fato a indicação de um "Coro", ou mesmo "Coros" de música. Há várias possibilidades ou alternativas de leitura.

Por exemplo, um documento contendo a indicação "Coros", e, diretamente relacionado à obra de Manuel Dias de Oliveira, encontramos numa notícia da Gazeta do Rio de Janeiro, de 1816, sobre as exéquias de Maria I, celebradas na Matriz de Santo Antônio da Vila de São José: "As horas competentes, depois de quebrados os Escudos, principiou o Officio com assistencia do Senado, este Acto se fez mais pompozo pela armoniosa musica **a quatro córos**, composta pelo raro engenho do Capitão Manoel Dias de Oliveira" (GdoRJ, 12/6/1816)**.** Neste caso, já que ainda não se pode identificar precisamente qual obra teria sido executada naquela ocasião, permanece a dúvida, se o cronista está se referindo:

a) à execução de quatro peças ou serviços musicais alternados em meio à cerimônia (hipótese mais provável),
b) a quatro grupos de músicos, entre instrumentistas e cantores (outra hipótese possível), ou, por fim,
c) a uma obra musical composta para quatro coros vocais, como se entenderia hoje, portanto a 16 vozes (e esta hipótese é, de longe, a menos provável).

Outro exemplo de "Coro" - relacionado a Manuel Dias de Oliveira - há em listas de obras musicais contidas no inventário datado em 1833, do músico sanjoanense Lourenço José Fernandes Braziel, onde se entende, com toda certeza, que a indicação "Dois Coros" equivale a oito vozes. Mas observa-se aqui, ao contrário da notícia publicada pela Gazeta do Rio de Janeiro, que se trata de um documento redigido por um músico – e, no caso, o destacado copista e cantor sanjoanense Hermenegildo José de Souza Trindade: "[Missa] **a dous coros** por Manoel Dias" (IPHAN-SJR, Inventário nº128 [lista de obras] f.5-7 e depois também há a mesma informação repetida na [lista de obras] f.10-11). A mesma missa é citada também, no mesmo inventário, por outro músico sanjoanense, João Leocádio do Nascimento: "Missa de Manoel Dias **a 8** com 2 violinos Trompa e Basso" (IPHAN-SJR, Inventário nº128 [lista de obras] f.21-22). Os "Dois Coros" significam aqui oito vozes, mas o exemplo não pode ser tomado como regra geral. É interesse também observar como uma mesma informação poderia ser descrita com mais ou menos detalhes. Lidar com a documentação colonial é, por isso mesmo, ter que trabalhar inevitavelmente com informações truncadas em boa parte dos casos. E, nem sempre é possível tirar uma conclusão definitiva. Por isso, não é de se admirar que se no texto de Hermenegildo José de Souza Trindade, nem haja a indicação de instrumentos, e, já em João Leocádio do Nascimento, por sua vez, aparecerem mais detalhes, não obstante a "Trompa", portanto no singular, estar signifcando aqui dois instrumentos. Outros exemplos (como A, B e C, listados abaixo, no mesmo sentido que exemplificados acima) podem ajudar a compreender melhor a dificuldade na compreensão do significado da palavra "coro", numa tentativa de identificar melhor as alternativas possíveis, que de um modo geral se repetem em meio à documentação colonial. Os significados dos itens A e B eram empregados geralmente em documentos confeccionados por não músicos, e, o sentido do item C, geralmente empregado por músicos, mas que encontraremos em menor número (lembrando que inventários tão elucidativos como o de Lourenço José Fernandes Braziel são documentos muito raros):

A) Os "Coros" podem significar a quantidade de trechos musicais utilizados numa determinada função, pertencentes ou não a uma mesma obra: "Quatro Coros de música", ou seja, quatro números musicais. Temos exemplo análogo numa famosa publicação literária, pelo poeta baiano, o capitão mor Manuel Botelho de Oliveira (Salvador, 1636-1711), em Lisboa, no ano de 1705. Aqui, cada coro significa uma parte do livro. O título já é bastante elucidativo para nosso caso: "Musica do Parnaso dividida em **Quatro Coros** de Rimas Portuguesas [1º coro], Castelhanas [2º coro], Italianas [3º coro], & Latinas [4º coro]" (ver Moraes, 1969 p.261-263). O padre Jaime Cavalcanti Diniz transcreve documentos da Ordem Terceira de São Francisco de Assis do Recife – do Livro 2º de Receita e Despesa (1730-1742) - referentes às procissões de cinza: "1734 – Pelo que se deu ao Reverendo Padre Inácio Ribeiro de **9 coros** de Música 40$000 (fl.31.)" ou "1735 – Pelo que se pagou ao R..P. Inácio Ribeiro por nove coros de Música 40$000 (fl.39)". Diniz chega a afirmar que "a música ocupava um lugar de

extraordinário destaque na referida procissão. Basta dizer que chegou a ostentar **9 (nove) coros** na primeira metade do século XVIII" (Diniz, 1969 p.25). No entanto, sou obrigado a contradizer, com todo o respeito, o grande pesquisador pernambucano, pois os nove coros, neste exemplo, deveriam significar, muito mais provavelmente, não a participação de nove conjuntos vocais ou instrumentais, mas sim, nove números musicais alternados ao longo da dita procissão - quer sejam peças avulsas ou partes de uma mesma obra.

B) "Música a Dois Coros", ou seja, uma obra musical com dois grupos de executantes, ou mesmo coral-sinfônica – e entenda-se por "sinfônica" o conjunto de instrumentos musicais. Neste caso então poderia até haver um "Coro" de fato, quase sempre SATB, além de um outro "Coro", termo então designado também para indicar o grupo composto por instrumentos musicais, ou ainda quem sabe dois destes. Temos um exemplo disto em São João d'El Rey, transcrito pelo pesquisador Antônio Guerra: "3-6-1786 – Termos do LIVRO DE VEREANÇA da Câmara – a Fls. 99/100 consta: ...Accordarão mais em ajustar a muzica para toda a festidade reais festas tanto de egreja como de terreiro e rua com tres operas cantadas contratando-se a muzica que ha na terra, tanto de **vozes** como de **estrumentos** estes **divididos em dous coros** e sendo logo chamados Jozé Francisco Roma e Francisco Martins da Silva xefes de **um e outro couro** com estes se celebrarão o ajuste de cento e vinte oytavas pagas por este Senado sendo os mesmos obrigados a illuminar o theatro da Caza de Opera todo e tambem por fora" (Guerra, 1968 p.17). O sentido de Coro aqui é quase que diretamente derivado do latim, no sentido de uma reunião (grupo) de músicos. Outro exemplo disto há na edição de 1735, da coleção de peças para cravo *Clavier Ubung* [sic], onde consta que o compositor era "**Directore Chori Musici Lipsiensis**", ou seja, que Johann Sebastian Bach dirigia os coros de músicos da cidade de Leipzig, e talvez possamos conlcuir que sua área de atuação estivesse abrangendo tanto os ensembles vocais - por exemplo, o *Thomanerchor* (Coral Tomeniano), junto ao qual ele era *Kantor* -, como instrumentais – como o Collegium Musicum e outros. Trato aqui de chamar a atenção para este sentido de "Chorus", significando generalizadamente qualquer reunião de músicos, pois é muito freqüente, por parte de pesquisadores brasileiros, a interpretação, de "música a dois coros", como sendo invariavelmente "música a oito vozes", o que, no entanto, muitas vezes poderá não corresponder de fato à realidade.

C) Talvez os melhores exemplos de indicação "Música a Dois Coros", como se poderia entender hoje, para uma obra musical a oito vozes (SATB+SATB), encontramos justamente naquele mesmo inventário sanjoanense de 1833, já citado. Esta relação de obras extraídas do inventário de Lourenço José Fernandes Braziel é um forte indício de que Manuel Dias de Oliveira compunha regularmente para dois coros, e, que as séries de motetos a dois coros existentes nos arquivos da região de São João d'El Rey (como LC e LSJ), podem ser atribuídas a ele com forte margem de segurança, pois às sugestões estilísticas somam-se agora estas informações factuais, e, contra fatos, não pode haver argumentos. Percebe-se que tanto se indicava "a dois coros" como "a oito vozes": *Antífona a 2 coros por Manuel Dias, Matinas de Nossa Senhora a 2 coros por Manuel Dias, Matinas de Nossa Senhora da Conceição a 8 vozes por Manuel Dias, Memento a 2 coros por Manuel Dias, Missa a 2 coros* ou *8 vozes com 2 Violinos,* [2] *Trompa*[s] *e Basso por Manuel Dias, Motetos a 2 coros* [os mesmos "Motetos de Passos a 8 vozes" mencionados logo a seguir, ou são outros motetos de Manuel Dias de Oliveira?], *Motetos de Nossa Senhora das Dores a 8 vozes por Manuel Dias, Motetos de Passos a 8 vozes cantados e instrumentados* [trata-se de uma composição de Manuel Dias de Oliveira, já que o título se encontrava em meio a outras obras do autor], *Motetos de Passos a 8 vozes e não tem Basso* [trata-se de uma composição de Manuel Dias de Oliveira, já que o título se encontrava em meio a outras obras do autor], *Motetos de Passos a 8 vozes por Manuel Dias* e *Plorans a 8 vozes por Manuel Dias.*

A este rol de obras podemos acrescentar a informação contida em documentos da Irmandade de Nosso Senhora dos Passos da Vila de São José ".....", E, esta irmandade contrataou Manuel Dias de Oliveira por diversos anos, comprovadamente 1769, etc No entanto, mesmo com o forte indício que de o repertório composto por Manuel Dias de Oliveira fosse a oito vozes, como observamos no inventário de Braziel, e que o compromisso da irmandade indicava a realização de procissão com dois coros de música, ainda sim não se pode excluir as hipóteses A e B, para o sentido de "dois coros" que consta do compromisso daquela irmandade. Conforme A, talvez houvesse, além das obras cantadas durante a visitação de passos, números musicais na entrada e na saída da procissão, portanto estas duas partes musicais talvez fossem os "dois coros de música", ou "a dois coros alternados". Já conforme B, talvez houvesse dois "coros" na procissão, ou seja, o coro de vozes ("cantado") e o coro dos instrumentos ("instrumentado"). Diante da bibliografia existente, somadas estas informações levantantadas, não há como optar com toda segurança por nenhuma destas três alternativas, A, B ou C.

Há também a identificação de coristas, tanto como cantores de cantochão ou canto de órgão.

Nos maiores centros ou nas sés coloniais o repertório de canto de órgão era executado pelo coro dos músicos – acompanhados ou não por instrumentos - dirigido por um mestre-de-capela. Este partido de profissionais ficava acima da entrada principal, justamente naquele lugar da igreja que chamamos de "coro"[1]. Já o cantochão ficava geralmente a cargo de um coro de capelães, dirigido por um chantre, próximo ao altar. Daí as expressões "coro de cima" e "coro de baixo".

Porém, nos menores centros, como as igrejas - matrizes ou não - de vilas e freguesias, e estas compunham a grande maioria das paróquias espalhadas pelas diversas capitanias, é possível que o canto de órgão e o cantochão fossem executados pelos mesmos músicos, e dirigidos até mesmo pela mesma pessoa, mestre-de-capela ou não, devido à ausência de um contingente maior de eclesiásticos.

Principalmente em Minas Gerais, a capitania mais rica e populosa durante o século XVIII, o número de sacerdotes seculares nem sempre era suficiente para a formação de um coro para o cantochão, já que os presbíteros do hábito de São Pedro eram os únicos padres ativos nas Minas, onde desde 1711, para evitar o contrabando, foi proibida pela Coroa a instalação de conventos ou escolas instituídas pelas ordens primeiras (como beneditinos, jesuítas, franciscanos, carmelitas e capuchinhos). Portanto, é possível que em Minas Gerais uma atividade mais definida e regularizada de chantre e mestre-de-capela fosse só verificada eventualmente em Mariana, após 1745, quando a antiga Vila de Ribeirão do Carmo foi elevada à cidade e se torna a única sede de bispado nesta Capitania até o fim dos tempos coloniais.

Estante = Esta indicação está relacionada ao canto de órgão, pois é característico da polifonia que cada parte tenha uma estante diferente - portanto uma estante para cada voz ou instrumento.

Estanco = Trata-se de um conceito estudado inicialmente por Régis Duprat, relacionado a prerrogativas de determinada autoridade eclesiástica, quanto à realização do serviço musical. Não são poucos os casos onde há conflitos de interesses e mesmo de jurisdição com autoridades civís, dentro da adminsitração colonial. As irregularidades aconteciam, porém, quando padres ou bispos exigiam pagamentos fora da contabilidade oficial, recebendo diretamente dos músicos determinada percentagem dos ganhos, como condição para que o profissional da música pudesse trabalhar ou adquirir a exclusividade na obtenção de serviços em determinada região. Tal "escândalo" foi denunciado, por exemplo, pelo ouvidor Pereira Cleto, quando de seu..... Régis Duprat levanta esta questão (ver Duprat, 1995). Em relação a outras capitanias, mesmo Minas Gerais, muito pouco ou quase nada se sabe sobre a questão –, onde sempre se estudou mais a atuação das irmandades, seguindo os rumos dos estudos pioneiros de Curt Lange e Fritz Teixeira de Salles. Trata-se, no entanto, de um aspecto que também pode ser importante para a compreensão das práticas musicais religiosas no período colonial.

Função = Serviço ou trabalho musical. Trata-se da atividade profissional do músico ligada à determinada celebração litúrgica ou festividade profana. O "ajuste de uma função" seria então o pagamento por um serviço.

Grade = O mesmo que partitura – termo usado ainda hoje.

Licenciado = Aquele que recebeu uma licença para exercer determinada função. Nem sempre é tarefa das mais fáceis poder precisar os níveis de graduação de um licenciado nos tempos coloniais, havendo, em diversos casos, flagrantes contradições. Uma das questões, por exemplo, é que há até casos de licenciados no Brasil, trabalhando como advogados, mas que jamais estudaram em Coimbra.

Mestre-de-capela = Diretor do partido (grupo) de músicos profissionais, em geral, responsável pelo repertório de canto de órgão. Nas sés, o mestre-de-capela recebia ordenado da Coroa e, em determinados casos, era responsável também pela formação dos coristas capelães. Este profissional deveria, portanto, ter conhecimento tanto de canto de órgão como de cantochão.

Este cargo era exercido tanto por eclesiásticos como por leigos.

No caso de Manuel Dias de Oliveira, que viveu em São José, uma pequena vila mineira, não há uma única notícia sua como mestre-de-capela de fato. Ele era sempre contratado sozinho, isoladamente, tanto pelas irmandades como pelo Senado da Câmara da Vila de São José, pelo serviço musical anual ou para determinadas funções, mas, contudo, não há qualquer referência mais específica sobre suas realizações musicais. Podemos entender que "a Música", pela qual ele assinava nos recibos, conforme consta dos documentos, significava uma série de serviços, como escolher, contratar e ensaiar os músicos de seu partido (respondendo diretamente pelo pagamento deles), compor a música provavelmente na maioria dos casos, também contratar e pagar copistas, e, por fim, dirigir a execução – mas nem sequer há qualquer informação sobre qual, ou quais instrumentos ele próprio tocava. Uma situação bem distante das nomeações pomposas ou das formalidades da Corte e sés

[1] Um dos mais notáveis exemplares, em todo o Brasil colônia, de um coro, por sinal, como espaço determinado na arquitetura da igreja, destinado aos músicos, há justamente na Matriz de Santo Antônio na Vila de São José, onde atuou Manuel Dias de Oliveira, com as decorações em belíssimo estilo rococó - o que comprova toda uma atenção diferenciada para com a atividade musical. Já a riqueza de detalhes só poderia ser apreciada pelos próprios músicos, pois só eles estavam lá no coro, e, portanto, bem próximos aos detalhes das pinturas e das ornamentações esculturais.

catedrais. Podemos entendê-lo, assim, como um profissional liberal daquela sociedade mineradora, que como músico, não tinha qualquer vínculo empregatício e, por certo, deveria estar a cada momento lutando por um novo contrato esporádico.

Talvez pudéssemos defini-lo hoje como um tipo de mestre-de-capela autônomo.

Mutação =

Operário – Aquele que trabalha na "casa [teatro] da ópera" (ver Duprat, 1995 p.51).

Partido = O grupo de músicos, cantores e instrumentistas, que vão realizar, em conjunto (ensemble ou orquestra), uma determinada função.

Prolação =

Signo =

Solfa = Qualquer manuscrito ou impresso musical. Uma solfa poderia designar tanto uma partitura (ou seja, a grade, que contém todas as vozes e instrumentos – e, hoje, são poucos os exemplares de partituras que sobraram dos tempos coloniais, muito embora seja bem provável que qualquer compositor escrevesse sempre suas obras primeiramente em partituras inteiras, e só depois confeccionasse as partes) ou uma parte (a linha individual da voz ou instrumento, que era confeccionada em parte cavada ou separada, portanto fora da partitura, com a qual cada músico executava sua função). Hoje, as partes, em quase todos os casos, sem qualquer partitura, compõem a grande maioria das fontes para edição musicológica do repertório colonial brasileiro.

Voz(es) = O mesmo que nota musical. Por vozes entendia-se também qualquer emissão ou fonte sonora musical. "Um cravo com muitas boas vozes" seria então um instrumento com boa sonoridade, ou boa qualidade de som (de suas cordas, ou de suas notas).

Arquivos de Manuscritos Musicais ou Centros de Documentação

AT* – Museu Municipal de Atibaia.
AY-USP – Coleção Aiuruoca do Departamento de Música da ECA-USP, São Paulo.
BAN-EM-UFRJ – Biblioteca A. Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro.
BC-BH – Biblioteca do Carmo, Belo Horizonte.
BC-USP** – Coleção Barão de Cocais do Departamento de Música da ECA-USP.
BE* – Arquivo da Banda Euterpe, Itabira.
BN-L – Biblioteca Nacional, Lisboa.
BR-USP** – Coleção Brasópolis do Departamento de Música da ECA-USP.
CA-USP** – Coleção Catas Altas do Departamento de Música da ECA-USP.
CCLA – Acervo Manuel José Gomes do Museu Carlos Gomes do Centro de Ciências Letras e Artes, Campinas.
CDM-EC-OSESP – Centro de Documentação Musical Eleazar de Carvalho da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.
CP-USP** – Coleção Campanha do Departamento de Música da ECA-USP.
DI – Pia União do Pão de Santo Antônio, Diamantina.
ER – Acervo Edmundo Russomanno, Ribeirão Preto.
IEB-USP – Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, São Paulo.
LC – Lira Ceciliana, Prados.
LSJ – Orquestra Lira Sanjoanense (inclui acervo Aluízio José Viegas), São João d'El Rey.
MA – Museu da Música da Arquidiocese de Mariana.
MT* – Museu Municipal de Taubaté.
OP – Coleção Curt Lange do Museu da Inconfidência, Ouro Preto.
RB – Orquestra Ribeiro Bastos, São João d'El Rey.
RD – Acervo Régis Duprat, São Paulo.
VV – Fundos Musicais da Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa, Portugal.

*** Manuscritos musicais localizados ou reconhecidos pelo autor desta dissertação.**
**** Manuscritos musicais localizados ou reconhecidos pelo autor desta dissertação, o qual intermediou a doação ou venda integral do respectivo acervo ao Departamento de Música da ECA-USP.**

Outros Arquivos - Fontes Manuscritas

ACSP – Arquivo da Cúria Metropolitana da Arquidiocese de São Paulo.
AHU-MG – Arquivo Histórico Ultramarino, documentos de Minas Gerais. Lisboa.
AN-RJ – Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.
APM – Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte.
BM – Documentos da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, Barbacena.
BN-RJ – Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.
IPHAN-SJR – Arquivo do IPHAN (Museu Regional), São João d'El Rey.
IPHAN-TI – Sobrado Ramalho – IPHAN, Tiradentes.
JM – Acervo José Mindlin, São Paulo.
MT – Arquivo Histórico do Museu Municipal de Taubaté.
OP – Arquivo do Museu da Inconfidência, Ouro Preto.

Documentos Publicados

ABN-RJ – Anais da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.
ADIM - Autos da Devassa da Inconfidência Mineira.
AMHN-RJ – Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.
AMI-OP – Anais do Museu da Inconfidência, Ouro Preto.
RAPM – Revista do Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte.
RIHGB – Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro.

Jornais

AdeMG – Astro de Minas, São João d'El Rey.
AOVI – A Ordem - Viva o Imperador, São João d'El Rey.
AS – Acção Social, São João d'El Rey.
GdoRJ – Gazeta do Rio de Janeiro.
P-RJ – O Patriota, Rio de Janeiro.
T-SJR – A Tribuna, São João d'El Rey.

Catálogos temáticos brasileiros e portugueses de manuscritos musicais

CT-ASG - DUPRAT, RÉGIS (1995). *Música na Sé de São Paulo Colonial* [Catálogo temático das obras de André da Silva Gomes]. São Paulo, Paulus.

CT-BA-I - SANTOS, MARIANA AMÉLIA MACHADO (direção) (1958) -. *Biblioteca da Ajuda - Catálogo de Música Manuscrita – Vol.I.* Lisboa, Biblioteca da Ajuda*.

CT-BA-II - SANTOS, MARIANA AMÉLIA MACHADO (direção) (1959). *Biblioteca da Ajuda - Catálogo de Música Manuscrita – Vol.II.* Lisboa, Biblioteca da Ajuda*.

CT-BA-III - SANTOS, MARIANA AMÉLIA MACHADO (direção) (1960). *Biblioteca da Ajuda - Catálogo de Música Manuscrita – Vol.III.* Lisboa, Biblioteca da Ajuda*.

CT-BA-IV - SANTOS, MARIANA AMÉLIA MACHADO (direção) (1961). *Biblioteca da Ajuda - Catálogo de Música Manuscrita – Vol.IV.* Lisboa, Biblioteca da Ajuda*.

CT-BA-V - SANTOS, MARIANA AMÉLIA MACHADO (direção) (1962). *Biblioteca da Ajuda - Catálogo de Música Manuscrita – Vol.V.* Lisboa, Biblioteca da Ajuda*.

CT-BA-VI - SANTOS, MARIANA AMÉLIA MACHADO (direção) (1963). *Biblioteca da Ajuda - Catálogo de Música Manuscrita – Vol.VI.* Lisboa, Biblioteca da Ajuda*.

CT-BA-VII - SANTOS, MARIANA AMÉLIA MACHADO (direção) (1965). *Biblioteca da Ajuda - Catálogo de Música Manuscrita – Vol.VII.* Lisboa, Biblioteca da Ajuda*.

CT-BA-VIII - SANTOS, MARIANA AMÉLIA MACHADO (direção) (1966). *Biblioteca da Ajuda - Catálogo de Música Manuscrita – Vol.VIII.* Lisboa, Biblioteca da Ajuda*.

CT-BA-IX - SANTOS, MARIANA AMÉLIA MACHADO (direção) (1967/1968). *Biblioteca da Ajuda - Catálogo de Música Manuscrita – Vol.IX.* Lisboa, Biblioteca da Ajuda*.

CT-BPE - ALEGRIA, C[ônego] JOSÉ AUGUSTO (organização) (1977). *Biblioteca Pública de Évora – Catálogo dos Fundos Musicais.* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian*.

CT-CG - NOGUEIRA, LENITA WALDIGE MENDES (1997). *Museu Carlos Gomes – Catálogo de Manuscritos Musicais.* São Paulo, Arte e Ciência.

CT-JMNG - MATTOS, CLEOFE PERSON DE (1970). *Catálogo Temático do Padre José Maurício Nunes Garcia.* Rio de Janeiro, Conselho Federal de Cultura do MEC.

CT-MAFRA - AZEVEDO, JOÃO M. B. DE (organização) (1985). *Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra – Catálogo dos Fundos Musicais.* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

CT-MSM - NEVES, JOSÉ MARIA (organização e texto final) - [Pesquisa de Aluízio José Viegas e Wilson dos Santos Souza] (1997). *Catálogo de Obras – Música Sacra Mineira.* Rio de Janeiro, FUNARTE*.

CT-OP-I - DUPRAT, RÉGIS (coordenação) (1991). *Acervo de Manuscritos Musicais - Compositores Mineiros dos Séculos XVIII e XIX* – Vol.I. In: Museu da Inconfidência de Ouro Preto. Belo Horizonte, UFMG.

CT-OP-II - DUPRAT, RÉGIS (coordenação) (1994). *Acervo de Manuscritos Musicais - Compositores não Mineiros dos Séculos XVI e XIX.* Vol.II. In: Museu da Inconfidência de Ouro Preto. Belo Horizonte, UFMG.

CT-PUC - BARBOSA, ELMER CORREIA (Chefe de Pesquisa) - [Equipe de musicólogos e pesquisadores: Cleofe Person de Mattos, Adhemar Campos Filho e Aluízio José Viegas] (1979). *O Ciclo do Ouro – O Tempo e a Música do Barroco Católico.* Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica/Funarte/Xerox.

CT-SE - ALEGRIA, C[ônego] JOSÉ AUGUSTO (organização) (1973). *Arquivo das Músicas da Sé de Évora – Catálogo.* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian*.

CT-VV - ALEGRIA, JOSÉ AUGUSTO (organização) (1989). *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa – Catálogo dos Fundos Musicais.* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian*.

*Essas publicações não são propriamente catálogos temáticos, pois não contêm indicação ou reprodução da partitura (do tema musical propriamente dito, junto ao título e descrição das partes). Trata-se antes de inventários de obras.

Para conversão da moeda colonial

Fonte: Luiz Antônio Bessa (apud Paiva, 1995 p.226).

PERÍODO	**1 OITAVA DE OURO = 3,59 gramas** Vasconcelos, 1988 p.452.
Até janeiro de 1725	**1$500 réis**
De 1/2/1725 até 24/5/1730	**1$200 réis**
De 25/5/1730 até 4/9/1732	**1$320 réis**
De 5/9/1732 até junho de 1735	**1$200 réis**
De 1º/7/1735 até julho de 1751	**1$500 réis**
Em 1º/8/1751	**1$200 réis**
Posteriormente	**1$200 réis** Conversão oficial válida para o período entre 1751 e 1803 (Maxwell, 1995 p.277), muito embora houvesse "escassez crônica de moeda" e por conseqüência um ágio de até 25%, pois a "taxa vigorante por toda a parte era de **1$500 réis**" (Maxwell, 1995 p.151).

Antigos nomes que tiveram as localidades citadas (e hoje)

Arraial da Igreja Nova da Borda do Campo (Barbacena-MG).
Arraial da Juruoca (Aiuruoca-MG).
Arraial da Laje (Resende Costa-MG).
Arraial da Soledade (Lobo Leite-MG).
Arraial do Inficionado (Santa Rita Durão-MG).
Arraial do Tejuco (Diamantina-MG).
Bichinho (Vitoriano Velozo-MG).
Córrego da Areia e Perdição (Tapiraí-MG).
Desterro (Mairiporã-SP).
Nazareth (Nazaré Paulista-SP).
Santa Cruz (Santa Cruz Cabrália-BA).
São Carlos (Campinas-SP).
São João Batista do Morro Grande (Barão de Cocais-MG).
Vila Boa (Goiás-GO).
Vila da Campanha da Princesa (Campanha-MG).
Vila de Santa Cruz (Santa Cruz Cabrália-BA).
Vila de São Bento do Tamanduá (Itapecirica-MG).
Vila de São José (Tiradentes-MG).
Vila de São Salvador dos Campos de Goitacazes (Campos-RJ).
Vila do Fanado (Minas Novas-MG).
Vila do Príncipe (Serro-MG).
Vila do Ribeirão do Carmo (Mariana-MG).
Vila do Rio das Caravelas (Caravelas-BA).
Vila Rica (Ouro Preto-MG).

Obs: Todos os nomes próprios e de vilas ou cidades – salvo na transcrição de documentos – são escritos com normas vigentes hoje. Por exemplo, Manuel no lugar de *Manoel*, José e não *Jozé*, Melo por *Mello* etc. - salvo São João d’El Rey (aqui optamos pela grafia histórica).

ÍNDICE

Partitura nº 7 - *Eu vos adoro* [em Mi menor] de Manuel Dias de Oliveira*
Partitura nº 8 - *Eu vos adoro* [em] Autor anônimo*
Partitura nº 9 - *Eu vos adoro* [em] Autor anônimo*
Partitura nº 10 - *Novena de Nossa Senhora da Boa Morte* [em Ré maior] de Manuel Dias de Oliveira*
Partitura nº 11 - *Trato, Paixão e Bradados* [em Sol maior] de Manuel Dias de Oliveira*
Partitura nº12 – *Motetos* [a quatro vozes a cappella] de Manuel Dias de Oliveira*
Partitura nº 13 - *Te Deum* [em Si menor] de Manuel Dias de Oliveira
Partitura nº 14 - *Herói que busca* [em Ré maior] de Manuel Dias de Oliveira
Partitura nº 15 – *Moteto* de Florêncio José Ferreria Coutinho*

* Obras inéditas, transcritas e editadas aqui pela primeira vez.

VI) DOCUMENTOS

Documento nº 1 - Mapa dos Regimentos da Capitania de Minas Gerais
Documento nº 2 - Eu vos adoro [] Autor anônimo
Documento nº 3 –
Documento nº 4 –
Documento nº 5 –
Documento nº 6 –
Documento nº 7 –
Documento nº 8 –
Documento nº 9 –
Documento nº 10 –
Documento nº 11 –

INTRODUÇÃO

Adhemar Campos Filho, Olivier Toni e os festivais de Prados...

Em julho de 1979, por ocasião do III Festival de Música de Prados, pude presenciar a inauguração da placa “Rua Capitão Manuel Dias de Oliveira”, afixada junto à sede da Lira Ceciliana ainda em construção.

Foi quando ouvi pela primeira vez o *Miserere* [Partitura nº1] - sob a regência de Adhemar Campos Filho (Prados, 1926-1997). Aquela música me fascinou desde os primeiros encadeamentos. O solo de contralto, cantado pela irmã do regente, a também pradense Raquel Campos, como se fosse uma cantilena popular, parecia desvelar toda uma singular cultura musical submersa num passado distante e quase inatingível. Que composição coral era aquela que, por um lado, católica e cantada em latim, utilizava-se dos materiais musicais do pré-classicismo ou da transição do barroco para o clássico, e por outro, poucas referências concretas trazia dos grandes mestres europeus?

A música brasileira dos tempos coloniais, e em especial a obra de Manuel Dias de Oliveira (Vila de São José?, 1734/5 - Vila de São José, 1813), tornaram-se uma preocupação constante em meus pensamentos. Desde então entendi toda aquela cultura musical como um componente fundamental da riqueza artística e histórica brasileira.

Os vários festivais de Prados, todos idealizados através da parceria fraterna entre Adhemar Campos Filho e Olivier Toni, que por sorte pude freqüentar ano após ano, só aumentaram meu interesse pelo compositor da Vila de São José, além de através deles, ter conhecido várias outras obras importantes do repertório brasileiro colonial, dos mais diversos autores.

Participações em primeiras gravações de obras de Manuel Dias de Oliveira...

Já durante o curso de graduação junto ao Departamento de Música da ECA-USP, em 1983, tive oportunidade de participar como cravista, da primeira gravação do dito *Miserere,* e ainda, como coralista, de outros motetos a quatro vozes de Manuel Dias de Oliveira – *Bajulans* [Partitura nº2], *Popule Meus* [Partitura nº3] e *Domine Jesu* [Partitura nº4], por ocasião do LP *Selo USP-001 José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita e Manuel Dias de Oliveira*, sob regência de Olivier Toni e Marco Antônio da Silva Ramos.

Em 1996, também como cravista, pude participar ainda da primeira gravação do *Amante Supremo* [Partitura nº5] e dos *Motetos de Passos* [para 2 Fl, 2 Cr, SATB I, SATB II e Basso, em Mi b maior], junto ao Madrigal Ars Nova da UFMG, em Belo Horizonte, por ocasião do CD *Mestres da Música Colonial Mineira*, sob regência de Carlos Alberto Pinto Fonseca.

E no entreato daquelas duas gravações pioneiras, como aluno de pós-graduação na Alemanha, havia passado a me preocupar, como idealizador de concertos e intérprete (cravista ou organista), com a divulgação desse repertório, tendo tido a oportunidade de organizar a estréia européia daquele mesmo *Miserere,* junto ao Coral da Universidade Humboldt, sob regência de Peter Vagts e Olivier Toni, em 1990 e 1991, respectivamente no Otto-Braun-Saal e no então Schauspielhaus (hoje Konzerthaus), em Berlim.

Naqueles anos, entre 1987 e 1995, no entanto, meu objeto principal de estudos acadêmicos era outro: Hanns Eisler e questões ideológicas na música do século XX. Mas sempre esteve em meus planos uma próxima dissertação sobre a música colonial brasileira, e em especial sobre Manuel Dias de Oliveira.

Primeiro esboço de projeto...

Quando da formulação do projeto para uma tese de doutorado, em 1996, e mais uma vez eu voltava por sorte à orientação de meu velho mestre Olivier Toni, tinha em mente a realização, sobretudo, de análises (formais, harmônicas, das técnicas de contraponto, histórico-estilísticas, do fraseado musical, das aplicações

prosódicas, da relação texto-música etc.), incluindo-se a discussão em torno da caracterização estilística da obra de Manuel Dias de Oliveira, aquele que sob o ponto de vista das peculiaridades no tratamento do material musical era o compositor colonial que mais me interessava.

Mas duas razões me fizeram alterar radicalmente os planos.

Barroco, barroco tardio, rococó, estilo galante, pré-clássico, clássico, pré-romântico &c...

A primeira razão deve-se à reflexão quanto à efetiva utilidade daquele primeiro projeto, centrado em análises estilísticas, o qual me pareceu posteriormente de pouco proveito prático.

Ao ler algumas teses de caráter interpretativo (analítico), como as de Silvio Crespo (1989) e Maurício Dottori (1992) - e nem quero aqui negar suas considerações sobre as questões dos estilos musicais -, percebi que me encontrava num caminho perigoso, pois o resultado final de minhas pesquisas, caso estas tomassem rumos semelhantes, certamente não traria qualquer gratificação maior que uma prolongada e complexa retórica acadêmica, com a inevitável confrontação entre inúmeros teóricos e outras tantas obras musicais dos mais diversos autores, dos mais diversos níveis no interesse artístico[2], do século XVIII e XIX, da América e da Europa.

Por fim, talvez até trouxesse algumas novas interpretações para os fatos, confirmasse ou refutasse outras. Mas em matéria da produção musical brasileira da segunda metade do século XVIII e do início do XIX, não poderia acrescentar nada além dos conceitos estilísticos já exaustivamente difundidos em torno do repertório conhecido, situado entre o barroco e o clássico, tais como barroco tardio, do chamado estilo galante, rococó ou pré-clássico. Não podemos também esquecer que talvez seja pertinente até mesmo o conceito de pré-romântico para as últimas gerações, já que devemos incluir, entre os compositores dos tempos coloniais, aqueles que estiveram ativos até as primeiras décadas do oitocentos.

De uma certa forma, podemos até encontrar exemplares aproximados, de cada um destes estilos musicais em nosso repertório colonial, de acordo com a perspectiva de análise[3] – e graças também à quantidade relativamente grande do

---

[2] Trata-se de uma avaliação pessoal, já que nem sempre é possível o julgamento de critérios a partir exclusivamente de pressupostos ditos por alguns como “científicos”, mesmo porque, principalmente na área de humanidades, os conceitos de ciência vão se transformando de acordo com as gerações e as mais diversas tendências. Também devemos respeitar os limites entre a ciência e a arte. No estudo da arte, não há como não deixar de ser subjetivo em muitos casos – principalmente, é claro, em dissertações analíticas -, ainda mais se levarmos em conta o próprio processo criativo, que é um fenômeno muito complexo e contraditório. Qualquer raciocínio que ignore, por exemplo, o caos, como elemento componente da criação artística, certamente encontrará insuperáveis barreiras de aplicabilidade. E mesmo que o leve em conta, nada garantirá sua ampla eficácia quanto às possibilidades de compreensão de uma determinada obra de arte.

[3] As maiores dificuldades da musicologia são justamente as pesquisas envolvendo práticas interpretativas (atividade do músico como intérprete, ou seja, a execução ou performance musical) e criação (trabalho do artista compositor, ou seja, a própria composição musical), pois como suposta ciência, a musicologia não é de fato nem uma coisa nem outra. Assim, como é muito difícil comprovar os recursos de execução musical do repertório do romantismo para trás, também se torna problemática a tentativa de uma ampla compreensão dos recursos criativos do passado, apesar de toda a imensa demanda acadêmica das universidades que tem gerado inúmeros ensaios interpretativos (analíticos) nos mais diversos países.

Mas é possível, contudo, observar pelo menos dois aspectos quanto ao processo de análises de obras musicais.

O primeiro aspecto, aquele de maior interesse, consiste no fato que as análises podem instigar nossa percepção quanto às diversas etapas do processo criativo, assim como em relação à estruturação formal e de conteúdo de determinada obra musical. Numa análise podemos abordar as mais variadas questões do contexto técnico, criativo ou ideológico. Enfim, podemos refletir sobre sua linguagem, que nada mais é que sua capacidade de comunicação. Neste caso, este processo analítico pode ser útil não só para compositores, como para intérpretes ou ouvintes. As análises podem ser até reveladoras, pois há a possibilidade de todo um amplo processo de aproximação e aprendizado.

No entanto, por outro lado, há sempre o risco de se realizar um trabalho digno de Sisifo. E aí vem o outro aspecto em relação às análises, e este já bastante perigoso. Devemos ter sempre muita parcimônia na expectativa quanto à ampla eficácia de qualquer processo analítico de obras musicais. Até sua utilidade e função devem ser permanentemente questionadas. Os objetivos e finalidades de determinada análise sempre devem ser postas em prova. Quero deixar ainda de lado aquelas análises tecnicamente deficientes - estou me lembrando aqui, por exemplo, de uma análise dita schenkeriana sobre uma cadência T-S-D-T de uma obra mineira do século XVIII, e tal disparate já presenciei certa vez numa palestra - quanta insensatez! Mas vamos nos concentrar nas análises aparentemente competentes em seus

número de compositores coloniais, e, em alguns casos, até mesmo de uma certa variedade de detalhes estilísticos que podem ser encontradas num único compositor, como é o caso do próprio Manuel Dias de Oliveira. Mas estas nuanças não podem ser comparadas à variedade encontrada entre os grandes mestres europeus, já que devemos levar em consideração as enormes limitações provocadas pelo contexto sacro em nosso repertório colonial. E aí temos justamente uma das dificuldades maiores, pois a supremacia quase absoluta da música religiosa, em detrimento de um repertório operístico ou exclusivamente instrumental – sinfônico ou de câmara -, restringiu sobremaneira as alternativas não só de gênero como estilísticas da música colonial brasileira.

Além disso, os processos classificatórios desenvolvidos na Europa, portanto, para a abordagem dos estilos musicais europeus, podem resultar insuficientes, quando não artificiais, se compreendidos como únicas referências técnico-estilísticas para análise de nosso repertório colonial.

As análises e conceituações, e isto vale para qualquer período, devem supostamente servir à compreensão, nos mais diversos níveis, de determinada obra ou repertório – mesmo que nem sempre haja êxito nesta tarefa, até quando se estuda a produção de um grande mestre. No entanto, quanto à música colonial, às vezes se faz no Brasil justamente o contrário, o que talvez até se configure como um verdadeiro paradoxo, pois se procura adequar nossas obras musicais dos tempos coloniais aos conceitos de estilo que foram inventados para estudos específicos de outros repertórios.

A definição destes conceitos acima citados, do barroco ao clássico, quase sempre é tarefa muito difícil, mesmo quando temos a oportunidade de observar casos isolados. Em Manuel Dias de Oliveira, por exemplo, temos até a presença de alguns raros "resíduos seiscentistas", lembrando aqui o não só belo como apropriado conceito de Affonso Ávila (Ávila, 1967).

O cuidado em andentrar no campo das análises é demonstrando, entre outros, por um estudioso como Rui Vieira Nery, destacado musicólogo português da atualidade, quando aborda o momento anterior às influências italianas em Portugal, ou seja, justamente anterior também ao nosso repertório colonial conhecido. Esta descrição, no entanto, pode ser considerada para o que possa ter ocorrido eventualmente no Brasil, mesmo que em menor escala, já que aqui não restou qualquer obra destes tempos mais remotos:

> *O período que medeia entre as décadas de 1670 e 1720 é um dos que foi até hoje menos estudado na nossa História da Música, correspondendo em termos estilísticos a uma espécie de terra de ninguém entre o prolongamento das manifestações de um barroco seiscentista de raiz ibérica e a penetração maciça dos modelos italianos a partir da segunda década do século XVIII... Surge-nos assim, neste período, quer no quadro geral da produção musical portuguesa quer até no seio da obra de cada compositor, uma identificação estilística de fundo em que coexistem as atitudes mais variadas, desde a fidelidade absoluta aos*

---

pressupostos técnicos, mesmo que invariavelmente diletantes em sua essência estético-filosófica. Uma análise pode estar objetivamente fundamentada, poderíamos até dizer que criativamente formulada a partir de critérios técnicos consistentes. Mesmo assim há possibilidade do objeto estudado, ou seja, da obra analisada, ter tido outros fatores componentes em sua criação, cuja documentação, por exemplo, nem sequer está acessível. Há casos, em obras contemporâneas, onde nem sequer os próprios compositores são capazes de enumerar cada etapa do processo criativo. Por outro lado, o objeto estudado pode estar, sob o ponto de vista artístico, bem aquém das dimensões da análise, já que não é impossível que uma obra de arte medícore receba uma análise tecnicamente brilhante. Neste caso, não há por onde se justificar. Daí a necessária precaução de estarmos antentos às contradições entre a obra de um compositor e a análise de um musicólogo, pois não se trata de um fenômeno único. Até os contextos mais essenciais podem ser diversos.

As grandes obras de arte, por sua vez, dão sempre margem a múltiplas leituras, e não raramente, um discurso verbal se mostrará insuficiente quando inevitavelmente delimita aquele rico universo em conceitos supostamente axiomáticos. Enfim, também não é prerrogativa da ciência (filosofia) a ampla compreensão do processo criativo na arte – mesmo compreendendo o conceito de ciência em seu sentido mais avançado ou dinâmico, e estou me lembrando aqui, por exemplo, das reflexões de um Thomaz Kuhn (2000).

Talvez devido ao risco de se realizar um trabalho digno de Sisifo, há até casos curiosos e extremos de críticas contra as análises de obras musicais, como em Claude Debussy (Paris, 1862-1918), que protestava quando suas próprias obras eram vítmas de tais processos. E, por certo, ele tinha uma certa razão, pois acima de tudo, não escrevemos determinada música com objetivo principal de que algum dia ela venha a ser dessecada como um cadáver numa autópsia.

modelos peninsulares tradicionais à aceitação em bloco dos novos padrões importados, passando por inúmeras formas híbridas em que elementos de ambas as tendências se combinam numa área cinzenta de difícil classificação (Nery, 1991 p.81).

No Brasil, não só as questões dos estilos musicais anteriores às primeiras composições brasileiras hoje conhecidas permanecem incógnitas, como também no período que se seguiu ao fim do período colonial, portanto após 1822.

Há historiadores que consideram o ano de 1808 como o fim do período colonial, já que com a vinda da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro houve uma série de importantes transformações que começavam a se processar.

No entanto, sob o ponto de vista musical, prefiro considerar que o fim do período colonial seja até posterior à independência, pois compositores dos mais importantes, como José Maurício Nunes Garcia[4] (Rio de Janeiro, 1767-1830) e João de Deus de Castro Lobo[5] (Vila Rica, 1794 – Mariana, 1832), ainda estiveram

---

[4] José Maurício Nunes Garcia

[5] Reproduzo aqui, na íntegra, o texto que me foi gentilmente cedido pela musicóloga Mary Ângela Biason, que num trabalho conjunto com seu marido, o pesquisador Aldo Luiz Leoni, vem trazendo à luz uma série de novos documentos sobre a música colonial, a partir da documentação arquivada no Museu da Inconfidência:

João de Deus de Castro Lobo foi batizado a 16 de março de 1794, na Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica do Ouro Preto, filho de Gabriel de Castro Lobo e de Quitéria da Costa Silva, ambos pardos. O nascimento é anterior ao matrimônio, ocorrido somente em 1801. Seus pais eram naturais de Vila Rica, e como atesta o recenseamento de 1804, moradores na *Rua dos Paulistas*, na freguesia de Antônio Dias. Gabriel e Quitéria tiveram mais cinco filhos: Gabriel, Carlos, Joana, Rosa Maria e mais uma irmã.

Pouco se sabe sobre sua formação musical, mas há notícias de que esta arte esteve sempre presente em sua família. Seu pai foi trombeta do Regimento de Linha da Capitania de Minas Gerais e atuou como compositor e regente em diversas irmandades em Vila Rica. Um tio-avô, chamado José de Castro Lobo, possuía um *Livro de Óperas*, item encontrado em seu inventário. João de Deus e seu irmão Gabriel seguem a carreira do pai, e foram músicos do mesmo regimento.

O primeiro registro de atividade musical de João de Deus de Castro Lobo remonta à temporada teatral da Casa da Ópera de Vila Rica em 1811, quando João de Deus, com apenas 17 anos, já demonstra desenvoltura artística regendo uma orquestra composta por 16 músicos. Seu irmão Gabriel e ainda um outro parente, de nome José, aparecem atuando como cômicos. Um ano mais tarde, em 1812, juntamente com seu pai e o irmão Gabriel, assina uma petição para a ereção da Confraria de Santa Cecília, protetora dos músicos, na Matriz de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto. Essa petição foi encabeçada por Florêncio José Ferreira Coutinho, compositor, cantor, timbaleiro e mestre de música do Regimento de Linha, juntamente com outros trombetas e soldados músicos. Porém, esta petição não foi deferida e a irmandade só seria oficialmente erecta três anos mais tarde. A confirmação que João de Deus pertencia ao Regimento aparece num registro de batismo, datado em 1814, da Matriz do Pilar do Ouro Preto, onde aparece como padrinho do filho de uma escrava. Neste registro é declarado como Soldado Músico da Tropa de Linha.

A partir de 1820 encontramos João de Deus de Castro Lobo se preparando para seguir a carreira eclesiástica, como atesta seu processo *de Genere et Moribus*, um conjunto de vários documentos sobre a vida de quem se habilita a seguir o presbiterato. Este processo foi iniciado em Mariana, e nos dá informações importantes sobre a genealogia de sua família, pois além de confirmar os nomes e endereço dos pais, apresenta também os nomes dos avós maternos e paternos, o que nos ajudou, juntamente com outros documentos cartoriais, paroquiais e de irmandades, a traçar a árvore genealógica da família desde seu bisavô. Dentre os diversos atestados e testemunhos encontrados nesse processo, dois deles se referem à educação de João de Deus, feita fora do Seminário de Mariana, que teve suas atividades suspensas devido a problemas econômicos entre os anos de 1811 e 1820. Silvério Teixeira de Gouveia, Professor Régio de Gramática Latina em Vila Rica, atesta que João de Deus de Castro Lobo cursou suas aulas e *saiu perfeitamente instruído*, e o padre Antônio Fernandes Taveira, vigário na freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Congonhas do Sabará, hoje cidade de Nova Lima, atesta que o habilitando foi morador naquela freguesia e freqüentou as aulas de Teologia Moral, possuindo *suficiente instrução para as Ordens*.

Neste mesmo processo encontramos o pedido

NESTE MESMO PROCESSO ENCONTRAMOS O PEDIDO E ACEITAÇÃO PARA QUE JOÃO DE DEUS ASCENDESSE A SUBDIÁCONO, DEPOIS A DIÁCONO, E ENFIM ORDENADO PADRE SECULAR DO HÁBITO DE SÃO PEDRO, EM DEZEMBRO DE 1821. A DOCUMENTAÇÃO REFERE-SE A JOÃO DE DEUS COMO *PADRE MESTRE*, E ATUOU COMO MÚSICO NA SÉ DE MARIANA E NA IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS DESTA MESMA CIDADE. EM VILA RICA, TRABALHOU AINDA COMO ORGANISTA DA ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO MONTE DO CARMO, JUNTAMENTE COM JOÃO NUNES MAURÍCIO LISBOA, MÚSICO VETERANO, E, POSTERIORMENTE, NA ORDEM TERCEIRA DE PENITÊNCIA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS.

João de Deus de Castro Lobo faleceu em Mariana, no dia 27 de janeiro de 1832. Seu atestado de óbito indica a causa da morte: *Héctica* - uma febre contínua associada à tuberculose. Contava com apenas trinta e oito anos e foi sepultado na Igreja de São Francisco de Assis, na mesma cidade.

Seu irmão Gabriel faleceu em 1858. Em seu inventário consta *um cravo quebrado*. Já seu outro irmão, Carlos de Castro Lobo, vai para o Rio de Janeiro, tornando-se organista da Capela Imperial, e, em 1840, responsável pela primeira apresentação pública do harmônio, instrumento que acabava de ser inventado na Alemanha. Temos notícia

ativos após 1822. Talvez o marco mais representativo seja de fato a morte de Castro Lobo ocorrida em 1832.

Além disso, ainda está muito nebuloso o período imediatamente posterior, não só por ter sido ainda pouco estudado como pela dificuldade de classificação. Esta lacuna histórica na cultura musical brasileira, ao longo das décadas de 1830, 1840 e 1850, vai se romper tão-somente na década de 1860, com o surgimento das primeiras estréias de Antônio Carlos Gomes (São Carlos, 1836 – Belém, 1897).

Por certo, o repertório brasileiro dos tempos coloniais – cuja recepção contemporânea fosse talvez mais forte e enraizada que hoje se possa imaginar - não foi substituído imediatamente por algo tão representativo como produção nacional. E não é por menos que um certo cronista brasileiro, Jacy Monteiro (sobre quem ainda não pude arrolar qualquer informação), já escrevia sobre questões da identidade nacional da música brasileira.

Este texto é de janeiro de 1857, portanto, muito anterior à geração modernista, publicado n*O Brasil Artístico,* Revista da Sociedade Propadagora das Bellas-Artes no Rio de Janeiro:

> *Quanto a musica... definha de dia em dia; a musica extrangeira invade a nossa população. Aquelles que professam a arte, por um lado não encontram animação para o que è, nosso, prezam mais olvidando as tradições de José Maurício e outros, reduzir-se a meros executores applicados ou hábeis, do que elevar-se às alturas do engenho. Já não se quer, nem se ouve, nem se ensina aquelas melodias que nos pertencem, que dizem com a natureza desta terra, nossos hábitos, nosso caracter, cousas sediças e que tresandam a patriottismo. Uma falsa erudição musical, uma febre de imitação forçada, como por moda, leva os nossos artistas, receiosos de parecerem pouco instruídos, a aborrecerem a originalidade, a dedignarem-se do que é nacional, ou de o aperfeiçoarem. Assim que, já tivemos representantes da nossa música; hoje apenas temos executantes da musica alheia...* (apud Cernicchiaro, 1926 p.166).

Voltanto à problemática que envolve as análises estilísticas, hoje eu só posso concluir, enfim, que podem sempre ser discutíveis os méritos das conceituações para a música colonial brasileira. Principalmente quando utilizamos, inevitavelmente, os mesmos processos formulados na Europa. Em geral, os objetos escolhidos como paradigma para as definições estilísticas servem didaticamente para uma melhor compreenção da evolução histórica da música, e mesmo das artes em geral. Mas aqueles que escolheram estes objetos - entendendo-se como objeto aquilo que houve geralmente de melhor em matéria de arte numa determinada época -, contemplaram quase sempre tão-somente as exceções, ou seja, os artistas de maior interesse da Europa. Portanto, os conceitos estilísticos para uma determinada época têm sido muito mais uma necessidade posterior de estudo de privilegiado repertório, do que uma abordagem mais ampla quanto à consciência e reais problemas com os quais a grande maioria dos compositores lidava de fato.

Não quero contradizer aqui Walter Benjamin, quando criticava..........No entanto, devemos ter muito cuidado com esta questão, pois nem sempre é possível recuperar, em sua totalidade, a compreensão quanto ao espírito de uma época em relação à arte, mesmo em suas questões mais aparantes, quanto mais

---

também de outro organista da Capela Imperial do Rio de Janeiro atuando nos anos de 1850 a 1856, de nome José Benício de Castro Lobo, talvez pertencente à mesma família.

A produção musical de João de Deus de Castro Lobo foi intensa e muito apreciada em seu tempo, o que se verifica através da quantidade significativa de cópias espalhadas por Minas Gerais e São Paulo. Nos acervos mineiros e paulistas de manuscritos musicais, com catálogos editados, listamos um total de 38 obras de autoria de João de Deus de Castro Lobo, todas compostas para os ofícios religiosos católicos: são antífonas, ladainhas, missas, ofícios de Semana Santa e ofícios fúnebres, entre outros. O acervo de manuscritos musicais do Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência de Ouro Preto possui seis coleções oriundas de várias localidades mineiras, e, somente na Coleção Francisco Curt Lange, foram catalogadas 26 obras desse notável compositor. Na Coleção Pitangui, agora em processo de catalogação, encontra-se esta *Abertura* [em Ré maior], considerada ainda sua única obra de profana.

as essenciais. Neste sentido, com toda certeza, os debates político-ideológicos de uma determinada época são sempre mais facilmente perceptíveis que os estético-estilísticos.

A nossa realidade musical dos tempos coloniais esteve ainda quase sempre muito distante daquelas vivenciadas pelos grandes mestres europeus. Nem sequer é viável a invenção de novos conceitos estilísticos para explicar a nossa música colonial, do mesmo modo que é difícil precisar o estilo de tantos outros compositores europeus e do novo mundo da segunda metade do século XVIII, hoje pouco lembrados ou estudados, que também não se enquadram dentro do classicismo vienense – considerados igualmente como barroco tardio, pré-clássicos ou derivados (como rococó ou estilo galante).

Com muito maior segurança, talvez pudéssemos limitar a conceituação da música colonial brasileira no seu espaço cronológico, pois se trata de um conjunto de obras compostas desde a segunda metade do século XVIII (sem esquecer as poucas obras brasileiras já identificadas da primeira metade daquele século) até o começo do XIX. Neste sentido, não há como vislumbrar qualquer anacronismo em nosso repertório, pois se fazia no Brasil, como não poderia deixar de ser, justamente a música daquela época, e, portanto, temos aqui uma série de exemplos interessantes do desdobramento de práticas musicais européias no novo mundo. Devemos acrescentar ainda que nosso repertório colonial é especialmente rico em particularidades, mesmo que pertencente ao mesmo universo de práticas musicais da Europa e das colônias na América. Estou aqui, é claro, sempre me referindo conscientemente à supremacia das culturas dos conquistadores.

México e outras colônias espanholas...

Já que a música composta no Brasil antes da segunda metade do século XVIII se perdeu – salvo as poucas obras que podem ser atribuídas a Faustino Xavier do Prado[6] (Moji das Cruzes, ca.1708 – São Paulo, 1800) - podemos observar, por exemplo, uma importante produção musical quinhentista e seiscentista americana ocorrida no México, o que faz daquele país o grande centro musical do Novo Mundo durante os dois primeiros séculos da colonização.

Destacam-se compositores como os polifonistas Hernando Franco (Galizuela-Espanha, 1532 – México, 1585), Francisco Lopez Capillaz (México, ca.1608-1674) e principalmente Manuel de Sumaya (México, ca. 1678 – Oaxaca, 1755). Deste último podemos salientar os fortes resíduos renascentistas, principalmente na polifonia do repertório a cappella - quase um anacronismo. Mas ele também já foi, por outro lado, o primeiro compositor significativo do alto barroco no Novo Mundo, quando utilizava instrumentos acompanhando as vozes (geralmente Vl I-II e Basso, a mesma instrumentação freqüentemente empregada no Brasil). No México, atuou também o compositor italiano Ignacio de Jerúsalem (Lecce, 1710 – México, 1769), cujo estilo remonta ao barroco tardio ou ao pré-clássico, de acordo com a relatividade destes conceitos, portanto, avançado para sua época, e, em alguns aspectos, aparentemente mais próximo a Manuel Dias de Oliveira que qualquer outro compositor mineiro. Este possível estudo comparativo ainda está por se fazer.

Só a partir da segunda metade do século XVIII, contraditoriamente já na decadência do ciclo do ouro, é que a cultura musical brasileira[7] passa a ocupar um lugar de maior destaque na história dos continentes americanos. Esta possível avaliação, no entanto, só começou a ser consolidada a partir da segunda metade do século XX, após o início das pesquisas histórico-musicológicas mais amplas no Brasil, propiciando assim as primeiras realizações no sentido de

[6] Faustino Xavier do Prado ....

[7] O conceito de “Cultura Musical Brasileira” é uma generalização muito ampla que abrange toda a música produzida no Brasil. No entanto, para qualquer estudo que enfoque determinado período, gênero ou estilo, deve-se pensar antes em “Culturas Musicais Brasileiras”, portanto sempre no plural, visto que se trata de um universo extremamente heterogêneo. Alfredo Bosi tem belo texto sobre questão semelhante............Nesta tese, no entanto, optei algumas vezes pelo emprego do conceito no singular, tão-somente para diferenciar a produção nacional da estrangeira.

recuperar o repertório colonial – com edições de partituras e execuções das obras em concertos nos grandes centros[8].

As limitações aos objetos desta dissertação, somadas à dificuldade no acesso a estudos especializados e edições de partituras provenientes de outras nações americanas, não me permitem tecer aqui qualquer observação mais aprofundada, por exemplo, sobre a música do século XVIII composta em Cuba, com destaque para o compositor Esteban Salas (1725-1803), ou no Peru, como Thomas Torrejon de Velasco (1644-1728) e Orejón y Aparicio (?-1765), entre outros. Mas ainda assim não é tarefa das mais fáceis, mesmo hoje, diferenciar o estilo dos compositores brasileiros do pré-classicismo católico daqueles praticados, mesmo que em menor escala, nas outras colônias americanas.

Escola Napolitana e outras influências...

Este tipo de dificuldade já

Em relação aos estilos musicais no século XVIII em Portugal, o pesquisador Manuel Pedro Ferreira aponta igualmente as dificuldades, sendo que

> *o único autor verdadeiramente estudado* [em Portugal] *é Carlos Seixas (1704-1742), e na sua música detectam-se tanto características barrocas como tendências galantes, estas muitas vezes já predominantes, é de supor, dados os laços que uniam a corte e os músicos portugueses ao meio musical italiano, que Seixas não tenha sido o único a aderir às novas correntes estéticas, o que torna a idéia de um "Barroco joanino", avançada por Rui Nery, um pouco redutora. Haveria que aprofundar a questão, levando em conta as particularidades da escola romana no contexto da música italiana. Por outro lado, a inlfuência da chamada escola napolitana em Portugal na segunda metade do século XVIII implica aderência a uma estética galante ou classicizante, que nessa altura era já hegemônica em toda a Europa, o que torna problemática a existência de um "barroco tardio" pombalino.* (Nery, 1991 p.81).

Dificuldades lá e cá. É porisso que não pretendo, nesta dissertação, tampouco insistir em temas cujos estudos pouco esclarecem quanto às particularidades até mesmo de casos isolados, como a suposta influência específica da dita Escola Napolitana[9] no repertório colonial brasileiro. Devemos levar em consideração que esta célebre escola está relacionada a dois fatores paralelos e, de uma certa forma, independentes: o desenvolvimento do gênero operístico e algumas incursões técnico-estilísticas, devidas principalmente aos quatro conservatórios de reputação internacional que houve em Nápoles, onde estudaram não só os italianos como outros músicos de destaque provenientes dos demais estados europeus.

Quanto à ópera, suas características mais marcantes são....... No entanto, a maior parte de nosso repertório colonial não se enquadra de modo algum nestas referências – por sinal, nosso repertório operístico colonial é quase totalmente desconhecido, senão perdido, se é que houve produção numerosa neste gênero. Já o *Recitativo e Ária para José Mascarenhas* (1759), de autor anônimo da Bahia, talvez seja a única obra brasileira cuja influência da Escola Napolitana é inegável, justamente pelas características que acabei de descrever. Mas aí temos a exceção, e não a regra.

Talvez seja de fato arriscado o aprofundamento na questão das influências estético-estilísticas no Brasil dos tempos coloniais, ainda mais se tentarmos uma definição exata para cada origem européia. De seguro só nos resta, portanto, uma genérica e muito abrangente conceituação quanto à influência do repertório religioso concertante, que embora surgido na Itália, foi amplamente difundido em toda Europa ao longo dos séculos XVII e XVIII.

---

[8] Graças ao trabalho de toda uma geração de pesquisadores pioneiros, como Curt Lange, Régis Duprat, Olivier Toni, Cleofe Person de Mattos e Jaime Cavalcanti Diniz.

[9] Quanto à ópera, desde meados do século XVII houve regularmente apresentações operísticas em Nápoles. E esta importante cidade italiana acaba se estabelecendo como um dos maiores centros musicais da Europa, e, talvez o mais importante em relação à ópera. O grupo de compositores ativos ou que foram formados em Nápoles, entre aproximadamente 1650 e 1750, influenciaram decididamente o desenvolvimento estilístico da ópera em toda Europa, durante a primeira metade do século XVIII. Francesco Provenzale () foi um dos principais precursores da assim chamada Escola Napolitana, que

Enfim, desde o renascimento, um grande número de notáveis compositores italianos – e, portanto, não só os napolitanos - influenciou o desenvolvimento da música européia como um todo e, é claro, por conseqüência, também as colônias na América, quer seja no repertório sacro ou profano. E, em relação à música sacra dos compositores napolitanos, e mesmo de outros italianos, se há uma produção importante, sua importância não será maior que a de outros centros europeus, cujos aspectos estilísticos nem sequer são assim sempre fáceis de diferenciar daqueles praticados nos estados italianos - e não estamos falando mais das exceções, mas sim da regra.

Maurício Dottori, em sua dissertação de mestrado, observa possíveis identificações, harmônicas e de caráter, no encadeamento *Si est dolor, sicut dolor meus,* do moteto *Os vos omnes*[10] de Manuel Dias de Oliveira, com obras de compositores italianos do passado, como Francesco Cavalli (Crema, 1602 – Veneza, 1676) e Cláudio Monteverdi (Cremona, 1567 – Veneza, 1643)[11]. No entanto, podemos observar uma aproximação ainda maior do moteto *O vos omnes,* de Manuel Dias de Oliveira, com o moteto *Caligaverunt oculi mei,* do compositor checo Jan Dismas Zelenka (Launowitz-Boêmia, 1679 – Dresden, 1745), no exato trecho do mesmo texto *Si est dolor, sicut dolor meus,* cujas soluções, tanto de encadeamento harmônico como de caráter, são praticamente gêmeas. Citei este exemplo apenas com o objetivo de caracterizar a dificuldade que há neste tipo de análise associativa. É muito pouco provável que Manuel Dias de Oliveira tenha conhecido qualquer obra de Zelenka, oxalá de Monteverdi ou Cavalli. Trata-se antes de semelhanças que sempre podem ocorrer entre obras de bons autores de uma mesma época, ainda mais, se compostas para o mesmo gênero sacro, e que, cujos reais pressupostos no processo criativo só muito dificilmente são desvendados *a posteriori.*

Sempre é possível determinar com certeza a origem de cada material musical e seu tratamento? Por certo que não – e mais uma vez não esqueçamos de Sisifo.

Talvez falte à questão uma reflexão mais preliminar e, não menos fundamental. Quanto menos inovações radicais no tratamento do material musical, ou seja, quanto menor for sua autonomia estilística, assim como quanto menor sua capacidade de expressão e diferenciação por características próprias ou raras -, que determinada obra musical possa conter, mais chances haveremos de localizar semelhanças de todos os tipos, desta, com outras obras, principalmente em gêneros similares. E, em se tratando de todo o repertório musical colonial brasileiro conhecido até aqui, são muito poucos os exemplares[12] de indiscutível originalidade, ou mesmo, de marcante inovação quanto ao tratamento do material musical, e isso, se lavarmos em conta, qualquer contexto possível. Portanto, se há pesquisadores que tentam estudar a influência, por exemplo, dos compositores italianos, assim como de outros europeus, na cultura musical luso-brasileira[13], ou mesmo os que se concentram em pesquisas de

[10] Este moteto, *O vos omnes,* em Dó menor, pertence à mesma série de motetos de passos já citada, gravada pelo Coral Ars Nova de Belo Horizonte, para 2 Fl, 2 Cr, SATB I, SATB II e Basso, em Mi b maior. Estes motetos por certo constavam do acervo pessoal de Lourenço José Fernandez Braziel (IPHAN-SJR, Inventário nº128), como *Motetos de Passos a 8 vozes cantados e instrumentados,* onde se observa a indicação de autoria, o que vem confirmar a acertada atribuição efetuada por Ademar Campos Filho e Aluízio José Viegas quando da pesquisa para o catálogo temático da PUC (ver CT-PUC, p..............e CT-OP-I p.........).

[11] Segundo Dottori, em *O vos omnes* de Manuel Dias de Oliveira, encontramos o mesmo tipo de baixo cromático utilizado para retratar uma "situação de tristeza desesperada", que "aparecera como *ostinato* no "Lamento de Cassandra" da ópera *Didone* [1641] de Cavalli, e era variante do ainda mais simples tetracordo menor descendente, que desde o "Lamento da Ninfa", de Monteverdi, de 1638, se constituira como fórmula e arquétipo para centenas de ariosos que foram compostos para as óperas sérias dos anos seguintes" (Dottori, 1992, p.95-96).

[12] Essa questão é também bastante difícil, mas não podemos ignorar os méritos artísticos de algumas obras em especial, como por exemplo, *Amante Supremo,* de Manuel Dias de Oliveira; toda a primeira parte do *Tercio,* de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita; a *Missa de N. S. da Conceição - 8 de dezembro,* de José Maurício Nunes Garcia, ou ainda, a *Missa a 8 vozes* de João de Deus de Castro Lobo. A qualidade composicional destas obras, entre outras, é de fato diferenciada em relação ao período colonial como um todo.

[13] Quando me refiro à "Cultura Musical Luso-Brasileira" trata-se de uma mesma série de aspectos significativos, assim como fatores da evolução histórica em comum, até 1822 e mesmo depois, nos dois lados do

caráter estético-estilístico envolvendo o repertório brasileiro colonial como um todo, que o façam com muito cuidado e ponderações prévias, pois tal empreendimento pode se transformar mais uma vez justamente em trabalho de Sisifo.

Devemos estar também atentos ao fato de que, como colônia portuguesa, éramos a periferia da periferia da Europa, e a qualidade artística de nosso repertório musical colonial reflete, de certo modo, esta fatalidade.

Os problemas no estudo da liturgia católica...

E muito mais problemática, de fato, é a postura daqueles[14] que supervalorizam as bulas papais, como se fossem documentos divinos e infalíveis, pré-destinados a serem cumpridos com toda eficácia.

Atlântico. No entanto, nem as mais evidentes e inegáveis influências de um lado para outro do Atlântico, não só da metrópole para colônia, como em alguns casos também da colônia para a metrópole – basta lembrarmos alguns exemplos de modinhas e lundus -, podem excluir as particularidades de cada lado. Portanto, há que se diferenciar, mesmo durante o período colonial, aquilo que só houve em Portugal, daquilo que só houve no Brasil. A Europa portuguesa e a América portuguesa não podem ser compreendidas como um fenômeno histórico-musicológico único devido justamente às inúmeras nuanças e mesmo diferenças, sem esquecer as fortes contradições inerentes ao processo colonialista. Portanto, não posso concordar com a generalização de um conceito, como “Cultura Musical Luso-Brasileira”, para todo e qualquer fenômeno musical do período colonial, visto que muito antes de nossa independência, assim como havia fenômenos musicais exclusivamente portugueses, já havia também, por certo, aqueles que o foram exclusivamente brasileiros. Enfim, não há como transportar uma realidade de um lugar a outro, ainda mais sem qualquer reflexão sobre as contradições nos dois universos. Nem mesmo, ou talvez muito menos, quando se trata da relação de uma metrópole com uma de suas colônias. Daí o título desta tese conter a expressão “compositor brasileiro dos tempos coloniais”, para o caso de Manuel Dias de Oliveira, e jamais “compositor luso-brasileiro”. Esta última expressão seria perfeitamente válida, no entanto, para André da Silva Gomes, Marcos Antônio da Fonseca Portugal (lembremos aqui, por exemplo, de seu curioso *Hymno da Independência Brasileira*) ou Fortunato Mazziotti, entre outros tantos. Já Antônio José da Silva, o Judeu, só pode ser hoje reconhecido como um libretista luso-brasileiro, visto que carioca de nascimento, não só se formou culturalmente, como escreveu todas suas obras em Portugal. E cada caso é um caso...

[14] Estou me referindo ao Sr. Paulo Castagna, que recentemente defendeu tese de doutorado em história pela FFCLH-USP (CASTAGNA, Paulo. *O Estilo Antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX.* São Paulo, FFLCH-USP, 2000. Vol. I-III). Este pesquisador sabe escolher bem as boas idéias dos bons musicólogos - seja da velha geração, como Régis Duprat, ou da nova, como Maurício Dottori -, para depois desenvolvê-las em seus escritos, aparentemente amparados em meticulosa bibliografia de fontes secundárias. Mesmo assim, a contextualização dada por Castagna fica aquém de qualquer perspectiva estético-histórico-ideológica de maior interesse.

A tese de Castagna é baseada, em relação às questões históricas, quase que exclusivamente em documentação da própria Igreja. Nem o mais beato dos seminaristas seria talvez capaz de tamanha fidelidade à visão de mundo do Vaticano. No entanto, no processo historiográfico - para a compreensão dos amplos fenômenos que foram as práticas musicais no Brasil colônia - há que estar presente toda uma dimensão plural de fontes, que devem ser confrontadas entre si. A Igreja pode e deve ser certamente uma destas fontes, mas não poderia jamais ser compreendida como a principal e, muito menos ainda, a única. Mesmo quando se estuda a documentação da própria Igreja, ou seja, de uma instituição autoritária e preocupada com a manutenção de seu próprio poder, há que se desenvolver sempre uma postura crítica de leitura. Caso contrário, ou se está sendo ingênuo, ou praticando alguma ação de caráter oportunista.

Numa bipolarização enfim, generalista, Castagna discorre sobre a premissa que haveria supostamente um “estilo antigo” (“técnicas composicionais da música renascentista européia – século XVI”, como “forma conservadora de respeito às prescrições litúrgicas”) e, um “estilo moderno” (“técnicas originárias da ópera e da música instrumental”), na música colonial mineira e paulista. Em primeiro lugar, trata-se de uma premissa cujos fatores componentes são evidentemente anacrônicos, pois não se pode simplesmente transportar para o Brasil colônia da segunda metade do século XVIII um debate, como este, envolvendo o estilo antigo e o estilo moderno, ocorrido de fato na Itália ao longo da segunda metade do século XVI – posteriormente expandido para algumas outras partes da Europa, como nos países alemães -, e que durou aproximadamente só até os meados do século XVII.

Embora aquele famoso debate em torno do “estilo antigo” e do “estilo moderno” já tenha sido muito estudado por inúmeros musicólogos de diversos países - e nem cabe aqui incluir nem mesmo as principais referências bibliográficas, pois os temas centrais desta minha pesquisa são outros – trato, no entanto, nesta nota, de uma perspectiva geral dos fatos, para que se possa entender melhor o contexto de minha crítica.

Gioseffo Zarlino (Chioggia, 1517 – Veneza, 1590), entre outros, diferenciava uma “musica speculativa” como “scienza”, da “musica prattica” como “arte”, em sua célebre *Le Istitutioni Harmoniche* (1ª ed. Veneza, 1558). A “musica prattica”, ou seja, a maneira como se compõe música, em Zarlino, era concebida estruturalmente a partir do contraponto rigoroso, característico nas técnicas de compositores da polifonia franco-flamenga, como Johannes Ockeghem (ca.1420-1495), Josquin Desprez (ca.1450-1521), Pierre de la Rue (ca.1460-1518), Jehan Mouton (ca.1458-1522), Thomas Crecquillon (?-1557), Nicolas Gombert (ca.1495-1556), Jacobus Clemens non Papa (ca.1510-1556) e Adrian Willaert (ca.1480-1562), tendo sido este último professor de Zarlino. Estes compositores ficaram posteriormente conhecidos como pertencentes ao “estilo velho”, já que por volta de 1550 iniciava-se uma maneira nova de composição musical, principalmente observada no repertório de madrigais e em monodias acompanhadas, onde a declamação expressiva somada à representação do conteúdo literário de um texto cantado tornava-se mais importante, tomando assim o lugar das regras do contraponto rigoroso. É por isso, por exemplo, que os madrigais renascentistas podem ser considerados

como principal ponte para o barroco. Por volta de 1600, já há então a consolidação de novos gêneros musicais, assim como de outras inovações técnico-estilísticas (com a ópera, cantata, oratório, concertos e o canto com acompanhamento instrumental, incluindo-se a invenção do baixo contínuo), diferenciando-se cada vez mais do fraseado rigoroso contrapontístico *a cappella* dos velhos gêneros sacros (como motetos e missas). Portanto, remontam àquele período da passagem do século o confronto das inovações técnicas e de linguagem do novo estilo "concertato" (hoje definido como uma prática composicional surgida no barroco) com as velhas práticas polifônicas (portanto, renascentistas).

Os músicos da Corte dos Medici, em Florença, por exemplo, tiveram papel fundamental neste processo. Em primeiro lugar, podemos citar talvez Vincenzo Galilei (Florença, ca. 1520–1591), compositor e teórico conhecido pela sua atuação junto à Camerata Fiorentina, tendo contribuído para o surgimento do *stile recitativo*. Sua obra mais importante foi o *Dialogo della musica antica et della moderna* (Florença, 1581), escrito em forma de conversas com Giovanni dei Conti di Vernico Bardi (1534-1614), em cuja casa se reunia a dita Camerata (composta também, entre outros, por P. Strozzi, G. Caccini e J. Peri). Em seu *Dialogo*, Galilei se refere a tentativas de sistemas de tons temperados assim como à polifonia e à música instrumental de sua época, numa posição em parte contrária ao seu ex-mestre Zarlino. Outro que se destacou junto aos Médici foi o compositor, cantor e alaudista Giulio Caccini (Roma, 1550 – Florença, 1618), que, a partir de 1601 (muito embora a obra já vinha sendo composta desde 1585), publicava sua *Le Nuove musiche*, com árias e madrigais para uma voz solista acompanhada de baixo contínuo, em cujo prefácio o compositor já falava de "uma certa nobile sprezzatura di canto... senza sottoporsi à misura ordinata".

A polêmica se torna mais aguda por ocasião das críticas reacionárias de Giovanni Maria Artusi (Bologna, 1540-1613), em sua *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica* (1600-1603, em três partes), contrárias às avançadas inovações no tratamento do material musical, entre outros, dos maiores compositores da época, como Claudio Monteverdi e Carlo Gesualdo (Venosa, ca.1560 – Nápoles, 1613).

Claudio Monteverdi - em seu prefácio para o quinto livro de madrigais, no ano de 1605 -, e logo depois, de maneira ainda mais explícita, seu irmão Giulio Cesare - no posfácio dos *Scherzi musicali* (1607) -, chamaram de "prima pratica" – numa alusão ao conceito de Zarlino -, a já então velha polifonia renascentista, e, de "seconda pratica", ou ainda "uso moderno", os processos surgidos a partir de aproximadamente 1550, incluindo-se depois o estilo concertante de uma ou mais vozes solistas com acompanhamento de baixo contínuo (com o emprego de maiores liberdades técnicas em favor da expressão dos sentimentos através da música). Giulio Cesare Monteverdi reconhceu então como pertencentes à "seconda pratica" compositores como Cyprian de Rore (1516-1565), Marc'Antonio Ingegneri (1545-1592), Luca Marenzio (1553-1599), Giaches de Wert (1535-1596), Luzzasco Luzzaschi (1545-1607), Jacopo Peri (1561-1633) e o próprio Caccini. Para Monteverdi, na "seconda pratica", "L'orazione sia padrona dell'armonia e non serva", ou seja, devemos permitir, em favor da declamção e da representação do texto, o uso de intervalos irregulares (cromáticos), o que se chamava na época de "relationes non harmonicæ", assim como um tratamento das dissonâncias que superasse as regras do fraseado rigoroso (estrutura contrapontístca). Numa carta de 1633, Cláudio Monteverdi defende ainda a fala, ritmo e harmonia como importante conceito unitário, e define harmonia como relações sucessivas (melódicas) e simultâneas (contrapontísticas) dos tons, através de normas estabelecidas. Ou seja, há dois aspectos fundamentais que devemos levar em conta quanto à caracterização da modernidade musical dos primóridos do barroco: por um lado, as ampliações das perspectivas da música como meio de expressão dramática, e em segundo lugar, as inovações técnicas do material musical, e com elas, o surgimento dos novos gêneros, pois não há como desenvolver novos conteúdos sem que para eles sejam criadas novas formas.

Na defesa da "seconda pratica", confirmando as teses de Cláudio Monteverdi, assim como Giulio Cesare Monteverdi já o havia feito antes, Marco Scacchi (Roma, 1602-ca.1685), em sua publicação *Cribrum musicum ad triticum Syfertinum* (Veneza, 1643), citou Platão para justificar a dita prioridade que a melodia vinculada à fala deveria receber em relação à harmonia.

Os conceitos de "stilo antico" e "stilo moderno" remontam também ao *Discorso* (1635) de Giovanni Battista Doni (Florença, 1595-1647), autor igualmente de interessantes estudos sobre o estilo "rappresentativo", outra inovação da época.

Mas o debate em torno daquela suposta bipolarização já começava então a se diluir ainda na primeira metade do século XVII. Em 1638, Monteverdi já utilizava ambas as práticas, quando da publicação de seu oitavo livro de madrigais, com a cantata cênica *Lamento della Ninfa,* onde os corais polifônicos foram impressos em partes cavadas, "perchè si cantano al tempo de la mano", enquanto o *Lamento* (com três vozes e baixo contínuo) em partitura, "qual va cantato a tempo del'affetto del animo e non a quello de la mano". Portanto, se numa primeira fase, nos primórdios do barroco, se intensificou uma luta entre aqueles que defendiam as normas mais rigorosas no contraponto (polifonia) e outros que preconizavam uma liberdade maior para o fraseado musical em favor de uma melhor expressão dramática de um texto cantado (canto monódico com acompanhamento de baixo contínuo), da mesma maneira, não menos intensamente, se verificaram as novas ligações com a velha arte dos motetos, justamente por parte daqueles compositores da "secunda pratica". Os antigos princípios contrapontísticos permanecem, assim, consolidando-se junto às inovações do estilo concertante.

É interessante ainda observar que Palestrina, em meio a este debate, não pode ser sequer classificado inteiramente como compositor do estilo antigo, pois sua obra foi muito importante também para a consolidação das inovações do estilo moderno, não só por seu repertório de madrigais como também por seu repertório sacro, visto que seu estilo se situava, justamente ao lado de uma figura tão importante como Orlande de Lassus (Mons, 1532 – Munique, 1594), entre as antigas gerações da polifonia franco-flamenga e a nova geração de Monteverdi e Gesualdo. Até aqui, como pudemos observar, o debate nem chegou a entrar diretamente na esfera religiosa, permanecendo tão somente em torno das questões técnicas e estilísticas da composição musical. Quando muito, se discutiu princípios de como viabilizar uma melhor eficiência dramática no canto. E assim, os então chamados estilos antigo e moderno passam a coexistir sem antagonismos, quando surgem as primeiras abordagens teóricas quanto ao emprego das novas técnicas também na música religiosa.

Numa carta datada posteriormente a 1646, Scacchi defende a idéia de que a "secunda praxis" (também "stylus" ou "usus modernorum") deveria servir igualmente à música sacra.

Por outro lado, o compositor turíngio Heinrich Schütz (Köstritz-Gera, 1585 – Dresden, 1672) - tendo sido aluno de Giovanni Gabrieli (Veneza, 1557-1613) na Itália - importou o debate aos Estados alemães, apontando aos jovens compositores a necessidade do domínio do velho "Stylus" sem o "Basso continuum", como fundamento também para o novo estilo madrigalesco e concertante, quando da composição de sua *Geistliche Chor-Music* (1648), justificando assim os motetos no "stilus gravis" ("antiquus") desta sua coleção de obras sacras *a cappella*. Pouco depois, em seu *Tratactus compositionis augmentatus* (ca. 1660), Cristoph Bernhard (Danzig, 1627 - Dresden, 1692), diferenciava mais claramente dois tipos supostos de contraponto (técnica de composição musical), levando o debate às contradições entre a música sacra e profana: 1) "Contrapunctus" ou "Stylus" "gravis" ou "antiquus" (ou ainda estilo "a cappella ecclesiasticus") - do fraseado rigoroso (ou seja, uma estrutura de composição a partir de regras contrapontísticas rígidas), já tendo como referência o estilo de Palestrina, voltado à "Harmonia orationis domina", e 2) "Contrapunctus" ou "Stylus" "luxurians" ou "modernus" – o fraseado mais livre já envolvendo a música instrumental de meados do século XVII (como no capítulo 21 deste tratado).

A partir disso, mais uma vez as contradições se diluem e, na Alemanha, a coexistência de ambos os estilos passa a ser uma característica própria do barroco musical. A filosofia contrapontística do velho estilo mensural, cuja origem remonta à polifonia franco-flamenga, continuou a sobreviver, de um acerta forma, nos motetos e nas composições para órgão, mas não anulou de modo algum a continuidade e o desenvolvimento do novo estilo concertante de origem italiana, que se realiza na monodia e no recitativo. Além disso, a partir de 1650, aproximadamente, a criação musical passa a orientar-se em áreas de certa autonomia, com suas respectivas formas e gêneros, mesmo que houvesse sempre uma troca de materiais entre elas: "Musica ecclesiastica" (sacra), "Muica cubiculares" (câmara) e "Musica theatralis" (cena) - surgindo logo depois a ópera bufa.

Já este debate na música sobre o estilo "antigo" e "moderno" não se perpetuou no século XVIII. No caso da música portuguesa, é possível mesmo que nunca tenha chegado a existir em época alguma. Houve, no Reino, antes uma integração tardia destas alternativas, já até mesmo bem distantes do contexto inicial do debate. Rui Vieira Nery cita exemplos: "um mesmo compositor escreveu paralelamente em ambos os estilos, o antigo e o moderno, um pouco como no século anterior Monteverdi cultivara até ao fim da vida, concomitantemente, a *prima* e a *seconda prattica.* Fr. Antão de Santo Elias (+1748), por exemplo, deixou um livro de Hinos *a quatro vozes de Estante*, mas foi também autor de diversas séries de Responsórios *a dous coros com rebecas, rebecões, e flautas.* E Fr. João de Souza Félix, que professou em 1697 no Convento da Trindade de Lisboa, foi autor de Lamentações e Lições *em canto de Órgão,* mas é referido por um biógrafo como tendo também *composto algumas cantatas pelo estilo moderno com instromentos em grande cadencia*" (Nery, 1991 p.82).

No entanto, o fato de haver, por exemplo, uma solfa de obra antiga no Brasil, identificada por Régis Duprat, como o moteto *Popule Meus*, de Gines de Morata, copiada por Francisco Gomes da Rocha (ver Duprat, 1986 e também CT-OP-II nº298 p.47), e que tal manuscrito possa ser uma indicação que se cantava no Brasil exemplares deste repertório antigo até a segunda metade do século XVIII, senão até mesmo depois, não significa que possamos rotular, por exemplo, outras tantas obras *a cappella*, de Manuel Dias de Oliveira ou de André da Silva Gomes, igualmente como "estilo antigo". Estes compositores ativos no Brasil colônia já pertencem ao contexto técnico-estilístico do século XVIII, e não, é claro, do século XVI. Será esta uma questão "subjetiva"? Nem vale a pena me prolongar aqui para justificar o que é óbvio: as diferenças entre as técnicas composicionais (concepções harmônicas, fraseado musical, contraponto etc.) empregadas em cada um destes séculos, e isso até mesmo na música religiosa, onde o contexto litúrgico atua inevitavelmente como atenuante na variedade das formas de expressão.

O equívoco de Castagna talvez remonte às suas leituras de textos do próprio Régis Duprat, pois este mestre se referiu em alguns momentos ao conceito de "estilo antigo". Régis Duprat citou, por exemplo, Morgado de Mateus, quando este chamava de "velhas", em 1765, as solfas do então já idoso mestre-de-capela da Sé paulistana, Matias Álvares Torres (Santo Amaro-Portugal, nascido entre 1705 e 1711 – São Paulo, 1780), e, em contrapartida, preferia o dito governador o repertório de um outro músico, Antônio Manso da Mota (Sabará, ca.1731 – São Paulo, 181?), provido "das melhores solfas de bom gosto do tempo prezente". Este músico mineiro, segundo Régis Duprat, "fugiria à simples adesão ao estilo antigo" – mas não que Torres fosse um compositor de obras do estilo antigo, mas sim que executava "velhas solfas". O mestre Duprat nos sugere ainda que ao contrário de Matias Álvares Torres, Antônio Manso da Mota, tendo este morado na Bahia – por certo um centro musical de muito maior importância na época -, muito possivelmente já havia tido mais contato com estilos musicais tais quais podemos observar no *Recitativo e Ária* (1759), caracterizado pelo "profanismo, influência do melodrama italiano, texto em português, primórdios do estilo galante" (ver Duprat, 1995 p.50-52). Mas parece que Castagna entendeu mal a colocação de Duprat, transportando-a a um outro contexto com outros pressupostos estilísticos, enfim, atropelando-a com um anacronismo descuidado. É um fato: nós temos que ler e estudar os textos de nossos mestres sempre com muita atenção – ainda mais se pretendemos desenvolver determinada pesquisa a partir de suas idéias. Se por um lado, não podemos definir de modo algum como "estilo antigo" nosso repertório religioso *a cappella* da segunda metade do século XVIII, o conceito de "estilo moderno" igualmente não vale para as obras em estilo religioso concertante compostas aqui também naquela mesma época, pois estas já não correspondem mais àquele repertório da segunda metade do século XVI, abordado por um Galilei ou por um Ario, nem mesmo se pode generalizar o moderno como fenômeno único, pois cada momento histórico tem seu próprio contexto de modernidade. Enfim, após tantas gerações, aquele mesmo conceito de modernidade da época de Monteverdi já não pode mais continuar valendo como moderno. A modernidade em que está contextualizada nossa música da segunda metade do século XVIII já é outra, pois se trata do período pós-barroco. E se o moderno em nosso repertório colonial é já um outro fenômeno musical, então a tese de Castagna não tem por onde se justificar. Enfim, este pesquisador consegue façanha ainda maior: tenta confrontar um suposto "estilo antigo" de uma época com um "moderno" de outra.

Não se pode ignorar aquilo que é mais essencial à questão: a própria evolução histórica da música, sedimentada por uma série de fatores, como sua dinâmica criativa, técnica e ideológico-filosófica, as quais compõem assim as questões das linguagens musicais. O novo é, em arte, a principal referência para o processo criativo, mas deve-se entender dialeticamente o novo, que contém em si alguns elementos do passado. Mesmo o novo mais radical – pensemos em Bach! - sempre tende a guardar algum aspecto do estilo superado. Neste sentido, basta-nos a dialética hegeliana para

Algumas conclusões parciais e possivelmente equivocadas podem ser originárias quando da observação do assunto exclusivamente sob o ponto de vista litúrgico, ignorando-se as importantes dimensões de outras tantas razões estéticas e históricas. As práticas musicais na liturgia católica, que talvez no Brasil, em tempos coloniais, fossem mais desordenadas ou caóticas que hoje se possa imaginar, não só se perderam, como são irrecuperáveis em boa parte. Entre os exemplos já transcritos temos o Documento Nº 218 da RAPM, publicada em Belo Horizonte pela Imprensa Oficial de Minas Gerais (Ano XXVI - maio de 1975, p.236):

---

a compreensão de alguns aspectos evolutivos deste debate. E de fato, não há qualquer paradoxo nisto, pois se trata antes de contradições inerentes a um processo de síntese. Neste sentido, Bach pode ser considerado o exemplo mais valioso da síntese, mesmo que já bem tardia, do estilo antigo com o estilo moderno -, e também não há nenhum paradoxo no fato de ter sido protestante o maior compositor do apogeu do barroco musical, este período da história da arte cujos primórdios remontam justamente à época da Contra-reforma. Se por um lado, temos obras de Bach – e nem é preciso abordar seu repertório religioso - como o *Concerto nach italienischem Gusto* (1735), para cravo solista, cuja filosofia talvez seja uma remanescente de muitas gerações posteriores ao estilo moderno dos primórdios do barroco, por outro, há também notáveis exemplares da composição musical baseados exclusivamente no contraponto rigoroso – mas já num outro momento histórico do emprego do sistema tonal, igualmente com outras estruturas composicionais -, como, por exemplo, suas últimas obras, como *Musikalisches Opfer* (1747) e *Die Kunst der Fuge* (1749). E também não há qualquer paradoxo no fato destas obras terem sido compostas para o gênero camerístico instrumental, bem distantes da polifonia vocal renascentista. Se Bach é a síntese, em um certo sentido, podemos entender, portanto, a tese como a polifonia católica de um Palestrina, e a antítese, a "segunda pratica" de um Monteverdi. Mas este raciocínio se aplica a referências de primeira grandeza, como vimos, justamente Palestrina, Monteverdi (e este, por certo, já diluía o debate em síntese também!) e Bach. Outros exemplares, no entanto, deste processo dialético para o mesmo debate, não encontraremos com tanta eficiência. Já em relação aos nossos compositores coloniais, nem há por onde começar, pois já pertencem a uma época posterior, cujas práticas composicionais eram outras.

Portanto, é prudente que nos orientemos também por uma perspectiva histórico-ideológica. Há que se respeitar os conceitos de cada época para os problemas específicos de cada época. A análise a partir de qualquer bipolarização generalista certamente cairá no vazio, devido à imensidão de alternativas de leitura. A simplificação da leitura, tornando-a algo automático, como se fosse uma fórmula de ciência exata, elaborada para uma ampla utilização, passando por cima até das propriedades das linguagens de cada época, certamente acarretará prejuízos quando da não observância das nuanças e contradições históricas e sociais, tão fundamentais para qualquer estudo em ciências humanas. No caso de Castagna, cujo raciocínio classificatório talvez remonte aos tempos de sua graduação em biologia, ele acaba desenvolvendo um tipo de fórmula, no entanto, com a qual acaba justificando o mais absurdo dos anacronismos no processo de análise técnico-estética – como em sua confusa análise harmônica sobre o moteto *Bajulans* de Manuel Dias de Oliveira, baseada na teoria dos modos do Cantochão. Mas talvez lhe falte de fato uma melhor formação justamente nas questões de linguagem, estruturação e teoria musical.

Mas mesmo apesar das lacunas historiográficas e dos equívocos nas premissas estéticas, não se pode negar que haja méritos na tese de Castagna, já que realmente se trata de um singular almanaque de liturgia musical, podendo ser assim útil para consultas referentes a este tema – independetemente do fato, se tais liturgias eram ou não cumpridas na prática.

E finalmente não posso cometer a injustiça de omitir aqui que Castagna (no que eu estaria lhe devolvendo com a mesma moeda sua postura antiética), em sua tese, por sua vez, aponta supostos equívocos em textos meus, anteriormente publicados (Ricciardi, 1996 e 1997) – e isso o faz com uma certeza e segurança que os mais sábios raramente demonstram ter. No entanto, nestas mesmas publicações minhas, apesar de suas possíveis imperfeições, eu havia levantado alguns dados e efetuado algumas reflexões estilísticas e históricas que até então eram inéditas, em relação a obras de Manuel Dias de Oliveira (*Miserere* e *Popule Meus*), que possivelmente tiveram como *Vorbild* obras de compositores ibéricos do passado (respectivamente *Lætatus Sum* de Antônio Pinheiro e *Popule Meus* de Gines de Morata). Embora fundamentalmente pertinente à discussão proposta posteriormente pelo próprio Castagna, ele se omitiu em apontar ou reconhecer aquele caminho que eu havia trilhado antes dele. Mas a arrogância daquele pesquisador costuma ser de fato muito maior que seu senso ético. Régis Duprat, queixando-se de ter sido plageado por Castagna em vários casos, já havia chamado a atenção para este fato, que esperamos, já não tenha se tornado algo cronicamente irreversível: "O certo é que em vez de eleger seus próprios temas, o jovem pesquisador opta impertinentemente por acoitar-se nos do alheio, desconhecendo o princípio ético que deve inspirar todo pesquisador sério a não incursionar sobre tópicos que já venham sendo desenvolvidos por um confrade. A música brasileira é extremamente rica, os pesquisadores são poucos e basta um mínimo de imaginação para tornar desnecessárias incursões inconvenientes e descabidas como a do gênero. Maximé ao fingir desconhecer a bibliografia quando se trata de omiti-la, e conhecê-la muito bem quando se trata de, subliminarmente, apropriar-se dela sem citá-la". (Duprat, Regis - *Carta à Sociedade Brasileira de Musicologia*. São Paulo, fevereiro de 1997).

Em sua tese, o dito pesquisador faz também alusão ao meu trabalho de revisão musicológica do moteto *Bajulans* de Manuel Dias de Oliveira, como um "exemplo de transcrição incorreta". Tratarei desta questão no capítulo central desta tese, justamente chamado *Manuel Dias de Oliveira*, onde deixo documentados os meus pontos de vista exclusivamente musicológicos, encerrando assim qualquer possível debate de caráter pessoal. E, neste sentido, espero que tais controvérsias possam pelo menos ser úteis para o aprimoramento das pesquisas, quem sabe até para ambos os lados, pois o espírito de antagonismo entre os raros musicólogos brasileiros pode acarretar até mesmo algum prejuízo no desenvolvimento das pesquisas.

> *Carta régia sobre informação do Bispo de Mariana, que o antecessor, vindo visitar a capitania de Minas "achara as músicas, que se cantavam nas festividades da Igreja, muita profanidade e independência, tanto nas letras como na solfa e também, que os Mestres da Capela, levavam exorbitantes emolumentos, pelas licenças que davam aos músicos para cantarem"... Provisão que se não cantassem papéis alguns de música nas Igrejas e Capelas, sem serem revistos, ... desde então, até o presente, que haverá mais de vinte anos... em Vila Rica, um Francisco Mexia, recusava mandar rever os seus papeis" ...*

Mas a resposta do Rei não deixa qualquer dúvida, impedindo assim, ao Bispo, qualquer intervenção na prática profissional dos músicos locais:

> *Me pareceu dizer-vos que os Prelados não podem gravar os vassalos com imposições novas, ... recomendar-vos levanteis estas opressões ... 25 de maio de 1752. Ref.: AHU–Codice 241–fls. 370.*

A partir tão-somente da observância das publicações da época, não só diretamente do Papa, como dos mais diversos segmentos da Igreja católica, qualquer tentativa de solucionar esta questão mostrar-se-á insuficiente para a compreensão dos reais fenômenos histórico-estético-ideológicos que envolveram a música no Brasil colônia. Nem há, pois, como verificar, precisamente, se estas intenções teóricas eram rigorosamente cumpridas na prática, e, muito menos ainda, até que ponto uma norma eclesiástica era assimilada e realizada em toda sua magnitute, seja na Europa – de onde remontam estas publicações -, quanto mais no Brasil colonial.

E, mesmo voltada a um repertório musical sacro em quase sua totalidade, esta dissertação não conterá qualquer preocupação com o resgate litúrgico nem objetivará a prática musical para estes fins. Este tema, além de problemático sob uma perspectiva ideológica, pois "nossa tarefa máxima deveria ser o combate a todas as formas de pensamento reacionário" (Antônio Cândido de Mello e Souza), apresenta ainda sérias dificuldades técnicas, isto porque, fora a quase sempre muito frágil tradição de oitiva, rara é a bibliografia com estudos sistematizados sobre as questões litúrgicas nas práticas musicais católicas, não só em Minas como em todo Brasil colonial[15].

Mas se há alguma conclusão estética possível em relação à música erudita ocidental como instrumento litúrgico, o fato é que, por sorte ou mesmo inevitável destino, sempre prevaleceu o espírito de rebeldia dos compositores criativos na transgressão de regras ou normas pré-estabelecidas. Caso contrário, jamais teríamos superado o cantochão pelo lado católico, ou pelo protestante, as primeiras manifestações do coral luterano. Neste sentido, as deliberações da Igreja católica não podem ser compreendidas como iniciativas determinantes para o desenvolvimento da arte da música, mas sim, quando muito, como tentativas de regularizar – mais cedo ou mais tarde - as mais diversas práticas já estabelecidas pelos compositores e pelos músicos, quando não por outros agentes.

Por exemplo, a regulamentação de instrumentos permitidos e proibidos dentro da igreja, por ocasião da encíclica *Annus qui* (1749), pelo papa Bento XIV, jamais teve qualquer respaldo efetivo na Europa[16], quanto mais no Brasil. Basta lembrarmos, que muito antes dela, tanto os instrumentos permitidos (tais como órgão, violinos, violas, violoncelos, contrabaixos etc.), como, logo depois dela, os instrumentos proibidos (tais como flautas, oboés, trompas etc), eram amplamente utilizados.

É claro que a música voltada à prática litúrgica católica sofria, em parte, regulamentações da Igreja, mas estas se limitavam antes a miudices de costumes

[15] São ainda muito raros os estudos sobre este tema, mas destaca-se, por exemplo, o recente ensaio de Maria Alice Volpe (1997), apoiando-se em boa parte na obra fundamental de Fritz Teixeira Salles (1963).

[16] Franceso Durante, logo após o *Annus qui*, por volta de 1751, compunha suas famosas *Lamentationes Jeremiæ Prophetæ*, para canto solista, acompanhado por uma orquestra composta por cordas, duas flautas e duas trompas. Em relação a Portugal, há notícias que desde o início do século XVIII já havia, pelo menos nos centros mais importantes, o uso de instrumentos (como flautas, clarins, timbales, violinos, violas, violoncelos, contrabaixos, harpas e órgãos) na execução da música sacra (ver Nery, 1991 p.82).

– típicas da mesquinhez de um sistema autoritário - e, jamais se elevavam ao nível de uma reflexão estética de fato. Lembraríamos, neste sentido, as palavras de Bertolt Brecht (Augsburgo, 1898 – Berlim, 1956), em sua peça *A vida de Galileu Galiei*: “A modernidade se identifica com o espírito da livre iniciativa e se choca sempre com o espírito doutrinário e com a defesa dos aparelhos de poder”[17].

No entanto, há aqueles mesmos que ainda pressupõem, sem uma postura verdadeiramente crítica, a valorização descomedida até das supostas influências estético-estilísticas, por exemplo, do Concílio de Trento (1545-1563), na música brasileira, ainda após passados mais de 200 anos. Aquelas longínquas discussões sobre a polifonia musical, sob o título *Abusus in sacrificio Missæ*[18], surgidas em 1562 – não podem resolver isoladamente mesmo as questões, por exemplo, em torno das práticas, no Brasil, dos motetos *a cappella* ou com *Basso* – repertório tardio e muito minoritário como gênero. Por outro lado, não se pode ignorar o conjunto de fatores político-econômicos do colonialismo português – estes sim de importância significativamente maior – que acabaram por certo inviabilizando outras alternativas de gênero, técnica e estilo.

E ainda aqueles mesmos – e me refiro mais uma vez ao Sr. Castagna -, quando procuram a influência de Giovanni Pierluigi Palestrina (Palestrina, ca.1525 – Roma, 1594) no repertório colonial brasileiro, por certo, só podem estar pretendendo ressuscitar o “gênio” musicológico de um Rui Coelho (Alcácer do Sal, 1892 - Lisboa, 1986), que até bem pouco, havia sido o único capaz de “criar a polifonia... homófona!” (Lopes-Graça, 1976 p.138). Mas não vamos fazer qualquer comparação, os valores éticos daquele compositor português, cujo prestígio minguou junto com o regime de Salazar, deveriam, mesmo assim, ser bem mais respeitáveis[19].

---

[17] In: TOURAINE, ALAIN (1994). *Crítica da Modernidade.* Petrópolis, Editora Vozes. Pág. 214-215. Brecht se refere aqui aos problemas enfrentados por Galileu diante da repressão do Santo Ofício. É claro que por modernidade não devemos compreender somente a produção artística do século XX, mas sim uma postura de inovação na arte, tanto estética como político-ideológica – aliás, esta é a definição histórica mais autêntica que possa haver para o conceito de vanguarda – citar Bloch mudam-se a realidade mas não se muda a palavra............

[18] A problemática do Concílio de Trento quanto à música sacra era se o cantochão deveria ou não ser a única forma permitida. Por fim, os conservadores não conseguiram excluir a polifonia. As resoluções oficiais finais foram breves e genéricas. Palestrina, o compositor mais influente de sua época, atuou provavelmente como consultor junto às discussões, mesmo que não oficialmente. No entanto, seu estilo sacro polifônico funcionou como uma solução pacificadora na questão, tornando-se depois reconhecido como o modelo oficial da música da Igreja católica (ver Riemann-Sachteil, 1967 p.980/Personenteil L-Z 1961 p.363). No entanto, do mesmo modo que não houve qualquer debate em torno do “estilo antigo” e do “estilo moderno” em Portugal, tampouco as questões musicais debatidas no Concílio tridentino tiveram aí qualquer respaldo efetivo. Segundo Rui Vieira Nery, “no que toca às recomendações formais do Concílio de Trento respeitantes à Música os compositores portugueses – como de resto os seus colegas espanhóis – não tiveram de fazer grandes alterações à sua prática habitual. Os excessos contrapontísticos e a proliferação das Missas-paródias construídas sobre temas profanos claramente assumidos, típicos da polifonia franco-flamenga posterior a Josquin e severamente criticados pelos teólogos conciliares, nunca tinham encontrado grande eco entre nós, pelo que em Portugal não se chegaram sequer a erguer vozes significativas defendendo a completa supressão da polifonia no culto em favor do cantochão” (Nery, 1991 p.47).

[19] Fernando Lopes-Graça (Tomar, 1906 – Lisboa, 1994), grande compositor e musicólogo português – e talvez uma das maiores personalidades musicais portuguesas de todo o século XX, cuja obra só muito injustamente não é devidamente conhecida no Brasil -, travou alguns debates polêmicos com um certo Rui Coelho. Este “compositor semi-oficial do regime” (Castro, 1991, p.169), sistematicamente promovido durante a ditatura fascista de Salazar, havia composto e estreado no Teatro São Carlos de Lisboa, em 1931, uma oratória intitulada *Fátima*, “enveredada por um nacionalismo musical de duvidoso gosto populista e por ainda mais duvidosos métodos de autopromoção, a ponto de negligenciar sistematicamente a forma como compunha, ensaiava e apresentava suas obras ao público” (Azevedo, 1998 p.29). Ainda naquele ano de 1931, Lopes-Graça publicou sua divertida crítica intitulada *O milagre que Fátima não fez*, na *Seara Nova*, denunciando a demagogia católica de Rui Coelho - “se a religião não nasceu, como simplistamente supunham Voltaire e os filósofos do século XVIII, quando o primeiro charlatão encontrou o primeiro ingênuo – é fora de dúvida, todavia, que uma grande maioria dos primeiros se tem, desde sempre, servido de esse respeitável sociomorfismo sentimental para explorar os segundos” (Lopes-Graça, 1976 p.130). Lopes-Graça aponta também os eminentes problemas de linguagem e estruturação musical, já que a oratória *Fátima* de Rui Coelho não passava de um romantismo tardio, “pavoroso estilo religioso-teatral-operático do século XIX, agravado pela sua ingênita avariose artística” (Lopes-Graça, 1976 p.138).

É claro que não nos interessa a música de Rui Coelho. Mas este caso foi evocado aqui, porque, coincidentemente, assim como Rui Coelho, na justificativa para a composição de *Fátima*, Paulo Castagna, em sua tese, também destaca as influências de Palestrina. Rui Coelho, para compor *Fátima*, segundo ele próprio, havia se inspirado

A tradição é um argumento?...

Quanto ao conceito de tradição, insistentemente utilizado em meio à bibliografia sobre o assunto, considero-o bastante perigoso como argumento para a compreensão de qualquer fenômeno histórico-cultural. Talvez se possa, quando muito, referir-se a uma prática assídua, não interrompida. Portanto, de minha parte, é consciente também a exclusão da retórica prolixa sobre a tradição, que muitas vezes só serve mesmo para justificar o desleixo, tomando-se aqui a liberdade de interpretar livremente a polêmica frase de Gustav Mahler: "Tradition ist Schlamperei"[20]. No Brasil, por exemplo, as crianças e adolescentes que tocam em orquestras centenárias não estão ali prosseguindo qualquer tradição, mas sim, fundamentalmente, devem estar à procura de um bom professor e de uma boa escola de música, e, resolver primeiro este problema – que parece ser intransponível em nosso país - deveria ser a tarefa prioritária, antes de nos lançarmos em aventuras demagógicas.

Sobre a recepção no Brasil colônia dos grandes mestres do barroco musical europeu...

Com quase toda certeza, os principais compositores do apogeu do barroco, como Antonio Vivaldi (Veneza, ca.1678 - Viena, 1741), Georg Philipp Telemann (Magdeburgo, 1681 – Hamburgo, 1767), Jean-Philippe Rameau (Dijon, 1683 – Paris, 1764), Georg Friedrich Händel (Halle, 1685 – Londres, 1759), Johann Sebastian Bach (Eisenach, 1685 – Leipzig, 1750) – e nem quero aqui entrar na discussão sobre a incomensurável importância de Bach -, ou Domenico Scarlatti (Nápoles, 1685 – Madri, 1757) – e mesmo apesar deste último ter residido em Portugal -, só seriam conhecidos no Brasil muito posteriormente. Não há, até hoje, notícia conhecida sobre a execução, no Brasil, em tempos coloniais, de uma obra que seja, de qualquer um entre estes autores citados. Portanto, é a partir de modelos em grande parte esquecidos e hoje estudados apenas por poucos especialistas – o que os torna inevitavelmente de importância artística secundária por destino - que se desenvolveu no Brasil, na geração imediatamente após o barroco, as alternativas estilísticas do repertório musical colonial, o qual chegou até nós.

Sobre a recepção, no Brasil colônia, dos compositores clássicos vienenses e também de outros clássicos, menos afortunados pela história...

---

em Palestrina, pois pretendia "ressuscitar a polifonia dos velhos contrapontistas portugueses da escola de Évora, para o que ia abandonar as formas e os processos românticos" (apud Lopes-Graça, 1976 p,137). Já Castagna aponta em vários capítulos de sua tese de doutorado, sendo que um inteiro é dedicado a este grande mestre italiano, a influência de Palestrina como elemento chave para a compreensão de diversos aspectos da música paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX. Lopes-Graça define então o caso de Rui Coelho: "Ia, pois, contando que o senhor Rui Coelho tinha resolvido fazer ressuscitar a polifonia dos clássicos portugueses, para o que se tinha inspirado... em Palestrina. Aqui começa a manifestar-se a inteligência e a ciência do senhor Rui Coelho, que, para fazer reviver o estilo de Duarte Lobo, por exemplo, se inspira no de... Palestrina, não só diferente como até, esteticamente, mais moderno que o dos rudes e primitivos Mestres portugueses... E afinal: sempre ressuscitou a polifonia? Oh, não! O senhor Rui Coelho não ressuscitou a polifonia dos contrapontistas: o senhor Rui Coelho fez mais e mais prodigioso, como não podia deixar de ser da parte de um gênio: o senhor Rui Coelho criou a polifonia... homófona! Sim senhores, não se espantem: a polifonia homófona! Fossem a S. Carlos que lá ouviriam a *maravilha fatal de nossa idade:* o contraponto... a uma voz, a polifonia coral... monódica, a heterofonia... a um elemento!" (Lopes-Graça, 1976 p.138).

Subtraído o calor do debate, a argumentação de Lopes-Graça não pode ser ignorada em sua essência. Neste sentido, a relação que Castagna tenta provar entre Palestrina e parte do repertório colonial brasileiro mostra-se igualmente descabida, pois até mesmo os motetos brasileiros para a Semana Santa, do século XVIII, são invenções quase que invariavelmente homofônicas, e o contexto harmônico, igualmente próprio de sua época. Por fim, nossos raros fugatos coloniais - ou seja, as composições que demonstram uma maior desenvoltura polifônica -, igualmente não podem ser compreendidos fora do contexto do estilo concertante, pois como já afirmei anteriormente, desde os primórdios do barroco foi assimilada a herança contrapontística num processo de síntese.

[20] In: LACERDA, MARCOS BRANDA (1999). *Gustav Mahler (1860-1911).* In: *Inauguração da Sala São Paulo.* Programa de Concerto da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – Temporada 99 – Julho. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura p.59.

E todas estas reflexões estético-estilísticas sobre a música colonial se tornam ainda mais repetitivas, após amplas e consagradas pesquisas musicológicas, destacando-se a obra de Régis Duprat, cujos profundos subsídios histórico-filosóficos permanecem inigualáveis.

Nestes últimos anos, por sinal, quando pude ter o privilégio do contato quase diário com este mestre carioca há muito radicado em São Paulo, aprendi a apreciar, como nunca antes, a importância de Franz Joseph Haydn (Rohrau, 1732 – Viena, 1809). Este grande compositor austríaco foi não só o principal inventor do hoje geralmente chamado classicismo musical (e aqui se trata de uma generalização imprecisa), como ainda influenciou decididamente o estabelecimento de certos aspectos do romantismo musical em Ludwig van Beethoven (Bonn, 1770 – Viena, 1827) e Franz Schubert (Viena, 1797-1828), principalmente depois da composição de suas *Jahreszeiten*[21]*,* uma obra esteticamente, em seu conjunto, já do século XIX, onde utiliza recursos inovadores de linguagem, realmente dignos de pertencer a uma geração posterior a Wofgang Amadeus Mozart (Salzburg, 1756 – Viena, 1791).

Mas fora Haydn, Mozart – portanto seu sucessor e curiosamente também antecessor imediato, pois a influência entre ambos foi recíproca - e alguns pouquíssimos outros compositores em torno de Viena, quase ninguém no resto do mundo compôs no estilo musical clássico vienense propriamente dito. O fato é que Viena (ou seja, a Escola de Haydn, como de fato deveria ser chamada), apesar de sua importância hoje reconhecida como protagonista musical daquela época, não fora o único parâmetro para o desenvolvimento estilístico em todas as nações.

Já a influência de Haydn e Mozart foi quase ou senão totalmente nula em relação ao muito majoritário repertório religioso *concertato* – e sem quaisquer resíduos seiscentistas! - do Brasil, anterior a 1808, quando havia a prática da escrita para coro (SATB) e instrumentos (quase sempre 2 Fl, 2 Cr, Vl I e II, Va – e esta menos freqüente - e Basso, sendo o emprego de Ob, Cl, Fg, Tb e Tímpanos mais raro).

Este fato se confirma não só pela observação das técnicas estilísticas empregadas por compositores brasileiros, que apontam antes para outras influências, como também pela pequena quantidade de cópias manuscritas de exemplares da produção destes grandes compositores austríacos, encontradas ainda hoje em arquivos brasileiros. Sabe-se apenas da possível execução, talvez no fim do século XVIII ou início do XIX, de uma ou outra obra de Haydn (como um *Tantum Ergo,* uma *Sinfonia* ou um *Quarteto*). Mas não se pode ao certo precisar quando exatamente se deram estas execuções. Já em relação a Mozart, as notícias de obras suas no Brasil remontam mais provavelmente ao período em torno da vinda da Corte portuguesa, quando da noticiada apresentação - na *Gazeta do Rio de Janeiro* - de algumas entre suas aberturas, no Rio de Janeiro, em 1809, e com a execução do *Requiem,* provavelmente primeiro em São João d'El Rey, por volta daqueles anos, e só depois no Rio de Janeiro, em 1819. No entanto, é bem provável que outras obras de Mozart também começassem a circular pelo Brasil das primeiras décadas do século XIX.

Outro aspecto a ser considerado é que na própria Europa, ao longo do século XVIII, vários compositores italianos – e alguns são até napolitanos! - gozaram, por certo tempo, de um prestígio talvez até maior, não só comparados aos pré-clássicos filhos de Bach[22], como a Christoph Willibald Gluck (Erasbach-Berching, 1714 – Viena, 1787), e, mesmo aos grandes clássicos austríacos. É o caso, por exemplo, de Francesco Durante (Fratta-Maggiore-Nápoles, 1684 –

---

[21] Tive a rara oportunidade de conhecer melhor esta grande e inovadora obra de Haydn, quando atuei como cravista convidado junto à Orquestra e Coral Sinfônico do Estado de São Paulo, sob regência de John Neschling, em concertos realizados nos dias 6, 7 e 9 de julho de 2000, na Sala São Paulo, na capital paulista. As *Jahreszeiten* são um dos mais belos exemplos da dialética - aqui mais uma vez num sentido hegeliano - que envolve a evolução dos estilos musicais. Há momentos onde as técnicas composicionais empregadas por Haydn soam quase como uma retrospectiva, como que se remontassem ao início do século XVIII, contrastando com outros trechos, e, já estes aparecem como se fossem verdadeiras profecias musicais, anunciando o romantismo vindouro ao longo do século XIX.

[22] Joas....

Nápoles, 1755), do padre Giambattista Martini (Bolonha, 1706-1784) – professor de Mozart em Bolonha, entre 1769 e 1770 -, Giovanni Battista Pergolesi (Jesi-Ancona, 1710 – Pozzuoli-Nápoles, 1736), David Perez (Nápoles, 1711 – Lisboa, 1778), Niccoló Jommelli (Nápoles, 1714-1774), Niccolò Piccinni (Bari, 1728 – Passy-Paris, 1800) e Giovanni Paisiello (Tarento, 1740 – Nápoles, 1816), entre outros tantos.

É possível que em relação ao repértório de música de câmara, os compositores com maior número de obras aqui arquivadas são Pleyel e Bohcerini – mas igualmente não se pode saber ao certo se estes autores já eram executados aqui antes de 1808.

Portanto, não podemos ignorar as contradições na recepção de determinado repertório musical, por exemplo, em sua época e posteriormente, já que se trata de um processo muito dinâmico, onde podem ocorrer mudanças radicais no processo de compreensão e interpretação. Aí talvez esteja outra dificuldade na análise do estilo musical, pois não se pode recuperar, em sua totalidade, a mentalidade de uma época do passado distante, pois estaremos sempre reféns também, de algum modo, dos contextos de hoje[23].

E se os compositores brasileiros dos tempos coloniais, hoje conhecidos, enquadram-se, de um modo geral, nestes abrangentes conceitos entre o barroco e o clássico, e desconheceram, portanto, a maior parte da produção clássica vienense, exceção seja feita aos últimos nomes do período, sendo que os mais importantes entre eles foram José Maurício Nunes Garcia e João de Deus de Castro Lobo. Curiosamente, estes dois padres, os quais tiveram acesso a um repertório mais amplo, já foram, sob determinados aspectos, pré-românticos. No caso de José Maurício Nunes Garcia, seus méritos são ainda maiores, pois já em 1790 compunha uma de suas melhores obras, apesar de uma certa ingenuidade que a envolve, a *Sinfonia Fúnebre*[24] – uma abertura nitidamente pré-romântica, e isto, é claro, antes de Beethoven e Schubert.

Porém, já nas fases mais maduras do compositor carioca, são fortes as influências não só de Mozart - como no *Requiem* (1816) - e Haydn, mas também do então jovem, mas já consagrado Gioacchino Antonio Rossini (Pesaro, 1792 – Paris, 1868), como podemos observar em alguns números do *Método de Pianoforte* (1821)[25].

Também não podemos ignorar que por causa da política mercantilista da metrópole – mesmo durante a administração pombalina – era restrita sobremaneira a importação de artigos não portugueses e, por conseguinte, muito raramente, antes de 1808, chegavam ao Brasil repertórios musicais, editados ou manuscritos, oriundos diretamente de outras nações européias. O ano de 1808 foi, portanto, de grande importância também para a música brasileira, pois a abertura dos portos, somada ao processo de emancipação política e econômica, possibilitou um aumento significativo na circulação de partituras européias e consequentemente ampliou as referências estilísticas para os compositores locais.

Manuel Dias de Oliveira, pertencendo a uma geração anterior e tendo morrido por volta dos 78 ou 79 anos, em 1813, produziu praticamente toda sua obra em tempos quando os restritos autores europeus aqui difundidos remontavam às velhas práticas da polifonia ibero-católica dos séculos XVI e XVII, e, por fim, chegando-se talvez tão-somente às modas musicais das Cortes de João V (rei de 1705 até 1750) e José I (rei de 1750 até 1777) – e estes beatos monarcas portugueses sempre deram prioridade à arte italiana – portanto, oriunda do centro da Igreja católica. Outras influências estão ainda menos estudadas, como

---

[23] Para que tenhamos uma idéia, um dos maires intelectuais brasileiros do período colonial, José Bonifácio de Andrada e Silva, quando discorria sobre música, criticava as " sendo que Gluck e Jommelli eram para eles os maiores paradigmas do passado próximo. Na Europa, temos o exemplo de Hegel. Segundo o grande filósofo, Rossini era para ele o maior entre os compositores, e mesmo tendo conhecido Beethoven, etc..

[24] Eu realizei uma nova revisão musicológica desta obra para o CDM-EC-OSESP, a partir das fontes da BAN-EM-UFRJ e LSJ.

[25] Fagerlange

por exemplo, as possíveis práticas musicais religiosas da região de Braga[26], de onde partiram a maior parte dos portugueses que vieram às Minas. Talvez aí encontraremos ainda as respostas para algumas questões. Infelizmente, não me foi possível, até aqui, estudar as culturas musicais do século XVIII do norte de Portugal, visto que, para isso, seja necessária uma visita direta aos arquivos da região, pois nenhum deles está devidamente catalogado em edição acessível.

E na Corte de José I, o hoje desconhecido compositor David Perez talvez tenha sido o nome mais influente, através não só de seu repertório religioso como operístico. Radicado em Lisboa, muitas de suas obras foram executadas no Brasil colônia. E quanto a este fato, algumas cópias manuscritas existentes nos acervos brasileiros, além de notícias da época – publicadas não só na *Gazeta do Rio de Janeiro* como até na *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Viena – não deixam qualquer dúvida.

Talvez se possa até traçar um paralelo com o outro italiano já citado, Ignacio de Jerúsalem, não só sob o ponto de vista da origem e contemporaneidade, e sim, sobretudo pela proximidade do estilo musical. David Perez talvez tenha influenciado algum aspecto da música brasileira, tendo sido ele o compositor mais importante no Reino – mas ainda há muito por se provar, já que hoje a música de Davide Perez é muito pouco conhecida[27]. Ignacio de Jerúsalem, após residir na Espanha, transferiu-se para o México (na época, a Nova Espanha), tornando-se naquela colônia a principal referência de sua geração – cuja arte da música sofria então um período de decadência.

Ainda referente à conceituação estético-estilística, mesmo com argumentos possíveis na justificação do pré-classicismo musical, como por exemplo, no caso da maior parte da obra conhecida de Manuel Dias de Oliveira, haveria sempre questões que jamais poderiam ser respondidas. Se a definição do pré-classicismo vale igualmente, por exemplo, para a produção musical do austríaco Karl Ditters von Dittersdorf (Viena, 1739 – Neuhof, 1799)[28], e apesar até de uma certa proximidade estilística com nosso compositor radicado em Minas, porque há também diferenças essenciais entre eles? Ou do mesmo modo, abstraídos os diferentes gêneros aos quais se dedicaram, no que um Antoino Salieri seria diferente de um contemporâneo seu, de igual importância, como, por exemplo, um Dussek? Não há como negar a importância de fatores estruturais (incluindo-se a disponibilidade dos meios musicais), político-ideológicos (incluindo-se os religiosos), econômicos, culturais e sociais, os quais compõem as essenciais diferenças entre as nações e respectivamente suas artes, e, somando-se a isso, é claro, toda espécie de idiossincrasia.

Por fim, sendo este fator talvez o mais importante, a completa eficácia de qualquer conceito estilístico esbarra sempre na competência do artista criativo. Pois onde há idéia, imaginação ou fantasia, baseadas em amplos conhecimentos técnicos e desenvolvidas ao ponto de uma postura social crítica ou pelo menos reflexiva, a qual possa expressar conflitos humanos, aí florescerá um referencial novo, portanto de interesse, o qual pode contradizer os resumos ou generalizações na estética, principalmente aquelas previamente definidas em categorias.

As épocas e estilos musicais definidos e conceituados posteriormente...

Mas a estes autores, sob o ponto de vista do estilo musical, poderiam somar-se outros tantos nomes do período, italianos ou não, já que não se pode precisar exatamente as origens da superação do barroco, visto que fora um processo muito amplo, o qual abrangeu toda uma dimensão européia. Como

---

[26] Não devemos ignorar outras analogias desta mesma influência, como por exemplo, em relação às semelhanças na arquitetura e escultura, entre os santuários de Braga e Congonhas.

[27] Se por um lado, já foi tão questionada a autoria de Manuel Dias de Oliveira para o *Bajulans* [em Sol menor], arquivado na LSJ, dois ilustres colegas, Maurício Dottori e Silvio Ferraz, publicaram um ensaio estilístico em torno de Davide Perez tendo como base uma única suposta obra dele, a série de *Motetos de Passos* do CCLA (CT-CG), , cuja autoria é mais que duvidosa. E, nem sequer há outras fontes para estes motetos. confeccionados em cópias tardias de Manuel José Gomes

[28] Há quem queira incluí-lo entre os clássicos vienenes de fato, mas esta tarefa não é das mais fáceis.

podemos observar, as dificuldades na resolução de questões envonvendo as definições estilísticas são de diversos gêneros.

Temos que, além disso, ter em mente que o conceito de barroco é muito posterior à sua prática. Rossou, depois Rieman, e só século XIX etc... Elliot, por sua vez, entendeu citar Rosen ec.

Da França veio literatura ilustrada, mas não vieram as solfas...

E curiosamente, por outro lado, a escassez de partituras musicais não oriundas de Portugal está em contradição com a variada literatura já importada na segunda metade do século XVIII. Se a circulação de livros ilustrados, mesmo que proibidos, talvez possa ser comprovada naqueles tempos coloniais mais fechados por documentos, como o rol de bens confiscados em 1789 junto ao cônego inconfidente Luiz Vieira da Silva (Arraial da Soledade, 1735 – Angra dos Reis?, 18??), cuja biblioteca continha os principais nomes da literatura e filosofia européia da época - não me parece que o repertório musical tenha tido a mesma sorte[29].

Pesquisas em arquivos com solfas coloniais...

Já a segunda razão pela qual abandonei o projeto formulado a partir de análises estético-musicológicas deve-se à identificação, como prioridade, de outras tarefas mais urgentes para o desenvolvimento dos estudos sobre a música brasileira colonial: em primeiro lugar, a sempre necessária transcrição e revisão dos numerosos manuscritos musicais e, em segundo, a consulta muitas vezes imprescindível às fontes primárias - tanto no caso dos manuscritos musicais como da documentação histórica.

EDIÇÃO

Trata-se, em ambos os casos, de áreas onde há muito por fazer. Portanto, optei por abrir mão de qualquer aprofundamento nas análises estruturais e estilísticas, justamente para evitar um trabalho de Sisifo, em favor da tentativa de uma efetiva pesquisa de campo. Enfim, optei pelos riscos maiores das difíceis e demoradas buscas através dos velhos manuscritos – e não esqueçamos dos inúmeros e imprevisíveis problemas dos arquivos coloniais brasileiros.

Então iniciei, numa primeira etapa, as transcrições e revisões de duas obras musicais, ambas inéditas - *Eu vos Adoro* (OP) e *Novena de Nossa Senhora da Boa Morte* (LSJ) – sendo que a primeira contém partes autógrafas com a autoria indicada, e a segunda trata-se de uma atribuição (CT-PUC p.183-184), devido às características estilísticas do compositor.

Para a realização de minhas transcrições – não só dessas duas obras como de outras também - permaneci alguns meses principalmente em São João d'El Rey (LSJ), Mariana (MA), Ouro Preto (OP) e Prados (LC). À medida que fui trabalhando com os diversos manuscritos musicais desses preciosos acervos aumentou minha convicção de que não se poderiam discutir quaisquer méritos destes repertórios sem a confecção de partituras viáveis[30]. E elas ainda são, proporcionalmente, bem poucas.

Portanto, nesta dissertação, se as partituras transcritas e revisadas constituem o "quadro", as informações e refelxões históricas que pude juntar são a "moldura".

Questões envolvendo a pesquisa em história...

E na segunda etapa, talvez movido pelo desejo de conhecer melhor os fatores econômicos e sócio-culturais, entre os quais viveu aquele "pardo forro" com patente de capitão, deparei-me com a extrema necessidade de aprofundar meus conhecimentos históricos. E o estudo deste tema complexo e cheio de

---

[29] Murício Dottori faz paralelo entre portugal e frança

[30] explicar a picaretagem

contradições, o Brasil do século XVIII e início do XIX, foi fundamental para complementar minha visão de músico, sobretudo de compositor, já que não se pode separar o fenômeno artístico do contexto histórico e ideológico.

Simultaneamente à busca de documentos, o que confesso como minhas dificuldades operacionais, estudei uma série de autores, desde Jean de Léry até Rugendas, para citar os viajantes, desde os padres Antonil e Ângelo de Siqueira até o padre Perereca e o militar Raimundo J. da C. Mattos, entre outros cronistas.

Por fim, entrei em contato com obras de historiadores de fato, tendo como abordagem principal a Comarca do Rio das Mortes e se possível a Vila de São José, e quando não, pelo menos os assuntos referentes à Capitania mineira durante o ciclo do ouro. Contraditoriamente, para compreender melhor a vida e obra de um compositor, li diversos estudos históricos, os quais, na quase totalidade dos casos, tão pouco ou quase nada tinham a ver com música, desde Francisco Adolfo de Varnhagen, passando por Caio Prado Júnior, Charles Boxer, Fritz Teixeira de Sales e Fernando Novais, até os últimos trabalhos publicados de interesse que pude localizar, como Eduardo França Paiva e Laura de Mello e Souza.

Em especial, foi de grande proveito, para o desenvolvimento de minhas teses, o contato com as obras desta última, principalmente *Desclassificados do Ouro*, uma leitura essencial sobre a história do povo mineiro no período colonial. Mello e Souza acabou me proporcionando uma melhor perspectiva sobre o personagem Manuel Dias de Oliveira em seu contexto histórico-social, o qual, opulências à parte, em muitos sentidos, encontrava-se entre os “desclassificados”. Contudo, as pesquisas da historiadora paulistana teriam um valor ainda maior como obra pioneira – principalmente para os estudiosos das artes – se abordassem também os desclassificados no contexto da criação artística culta, tarefa esta cuja profundidade só compete a um historiador.

Só para sugerir um aspecto: quão interessante seria o estudo da coartação entre os artistas mulatos. Teriam sido eles todos filhos naturais de mestres portugueses, como o foi Antônio Francisco Lisboa (Vila Rica, 1730 ou 1738 - 1814)? Por certo que não. Muito possivelmente os artistas coloniais, e em especial os mineiros, se encontravam entre os primeiros libertos pela coartação. Este assunto, de um modo geral, apesar de sua importância, ainda foi pouco estudado pelos historiadores brasileiros.

Na história do Brasil colonial destaca-se também a Inconfidência Mineira - e todo movimento revolucionário é sempre fascinante! Procurei, o quanto pude, estudar a maior bibliografia possível sobre este sempre polêmico tema, e levantar dados sobre as possíveis relações com os fatos, de uma das testemunhas mais próximas: o compositor e regente, em 1789, das obras musicais para a visitação dos passos na Vila de São José, cenário que originou, segundo os *Autos da Devassa*, a delação do mestre-de-campo Inácio Correia Pamplona.

Quanto à pesquisa sobre a documentação biográfica e o meio musical de Manuel Dias de Oliveira, por sorte, já havia a excelente dissertação de mestrado de Flávia Toni, contendo uma série de transcrições dos principais documentos paroquiais e referentes às atividades musicais em irmandades da Vila de São José. Esta obra da já renomada musicóloga paulistana foi o ponto de partida e estabeleceu-se como a principal referência bibliográfica sobre o assunto.

Para minha pesquisa em fontes primárias, visitei, entre outros, arquivos em São João d’El Rey (IPHAN-SJR), Belo Horizonte (APM), Rio de Janeiro (AN-RJ e BN-RJ), São Paulo (ACSP) e Tiradentes (IPHAN-TI). Infelizmente, por motivos adversos, até o momento da finalização deste trabalho, não havia podido dar prosseguimento às pesquisas de Flávia Toni em arquivos paroquiais e das irmandades da Vila de São José. Do mesmo modo, não pude consultar o arquivo da Câmara de Tiradentes, nem todos os manuscritos que pretendia do Arquivo da Arquidiocese de Mariana e da Biblioteca Municipal de São João d’El Rey, onde, entre outros lugares, provavelmente devem ser encontradas ainda várias informações de interesse específico sobre o assunto desta pesquisa. Devo

acrescentar ainda, que estive longe de esgotar as informações junto às fontes, mesmo nos arquivos consultados.

Mas obviamente a pesquisa não está encerrada. Esta dissertação é tão-somente um projeto acadêmico de amplitudes bem limitadas.

I) CRÔNICAS DA MÚSICA BRASILEIRA DOS TEMPOS COLONIAIS

Portugal forneceu o palco e a idumentária, mas os atores são brasileiros.
Robert Smith (Smith, 1973 p.52).

Os principais compositores...

Quatro compositores brasileiros dos tempos coloniais podem ser considerados os principais do período, cujas numerosas obras, já conhecidas em boa parte, são de inegável interesse pelo menos para nós brasileiros, não só sob o ponto de vista histórico como artístico: Manuel Dias de Oliveira, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita[31] (Vila do Príncipe?, 17?? – Rio de Janeiro, 1805), José Maurício Nunes Garcia e João de Deus de Castro Lobo.

Outro nome a ser citado, igualmente importante, seria o de Luís Álvares Pinto (Recife, 1719-ca.1789), do qual nos restou, porém, apenas pequena mostra da produção.

Por outro lado, não devemos olvidar os grandes compositores portugueses que viveram no Brasil por longo tempo, como André da Silva Gomes (Lisboa, 1752 - São Paulo, 1844), cuja obra foi toda produzida em São Paulo; e Marcos Antônio da Fonseca Portugal (Lisboa, 1762 – Rio de Janeiro, 1830), mas este, por sua vez, já chegou com a carreira feita e o nome consagrado à Corte carioca. Talvez haja ainda um terceiro compositor para esta lista: Fortunato Mazziotti (Lisboa?, 1782 – Rio de Janeiro, 1855)**,** cuja obra, tanto produzida em Portugal, como no Brasil, ainda permanece pouco ou quase nada conhecida.

Já a produção de outros tantos compositores brasileiros, ou lamentavelmente se perdeu quase que por completo - como é o caso de Inácio Ribeiro Nóia (Recife, 1688-1773)[32], Caetano de Melo de Jesus[33] (Bahia, século XVIII), Ângelo de Siqueira (São Paulo, 1707 – Rio de Janeiro, 1776), Faustino Xavier do Prado e Antônio da Silva Alcântara (Recife, 1711 -) -, ou ainda não despertou maior interesse, permanecendo pouco estudada – como, por exemplo, Inácio Parreiras Neves (Vila Rica, século XVIII), Jerônimo de Souza Lobo (Vila Rica, século XVIII)[34], Marcos Coelho Neto, o pai, (Vila Rica?, ca.1746 – Vila Rica,

---

[31] José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita nasceu provavelmente na Vila do Príncipe, ou talvez ainda no Arraial do Tejuco, em data ignorada – talvez na década de 30 ou 40 do século XVIII.

[32] O pa

[33] O padre secular Caetano de Melo de Jesus, discípulo de Nuno da Costa e Oliveira, "Mestre de Capella da Cathedral da Bahia, e natural do mesmo Arcebispado", foi, por certo, compositor, muito embora sua única obra conhecida seja a *Escola de Canto de Órgão* (Alegria, 1977 p.64-65), "primeiro grande documento teórico da história da música no Brasil" (Alegria, 1977 p.5). Com quatro volumes manuscritos, apenas os dois primeiros sobreviveram ao tempo, e encontram-se arquivados na Biblioteca Pública de Évora. Estavam para ser impressos, respectivamente, em 1759 e 1760. E ainda hoje, só uma parte da *Escola de Canto de Órgão* foi publicada - em 1985, pela Gulbenkian, com estudos de José Augusto Alegria (ver Jesus, 1985). Trata-se do *Discurso Apologético – Polêmica Musical,* uma discussão sobre recursos e conceitos harmônicos. Caetano de Melo de Jesus, ao contrário do seu opositor anônimo, apontava para a possível utilização de um maior número de sustenidos ou bemóis junto à clave – a mesma temática que levou Bach a compor o *Cravo bem temperado,* e que, também foi abordada por Rameau em seu *Tratado de Harmonia*. Os argumentos de Caetano de Melo de Jesus remontam aos anos 30 do século XVIII, extraídos do segundo volume da *Escola de Canto de Órgão,* da página 495 até 583, nos manuscritos de Évora.

[34] Ainda hoje permanece a dúvida sobre sua identidade, pois havia pelo menos dois homônimos vivendo em Vila Rica no século XVIII, questão esta que remonta às pesquisas de Curt Lange (ver Lange, 1979 p.84). Ambos tinham parentes músicos e eram brancos (irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento). A primeira alternativa é que o compositor seja Jerônimo de Souza Lobo, nascido em cerca de 1721, no Rio de Janeiro, e morto após 1804, pois no *Recenseamento na Capitania de Minas Gerais, Vila Rica - 1804,* consta um "Jeronimo de Souza Lobo id^{e} 83 an. Pobre", assim como seus oito agregados forros, "todos gente muito pobre" (Mathias, 1969 p.81-82). Ele foi inventariante de seu irmão, o licenciado Antônio de Souza Lobo, também carioca, que viria a ser "o Patriarca da música em Vila Rica na primeira metade do século XVIII" (Lange, 1979 p.179), músico ativo nesta vila pelo menos desde 1723, tornando-se padre na década de 1740, morto em 1782. A comprovação de que se trata da mesma pessoa - o irmão do padre e o recenseado - deve-se às recentes pesquisas de Aldo Luiz Leoni, junto ao arquivo do Museu da Inconfidência de Ouro Preto. O outro homônimo chamava-se Jerônimo de Souza Lobo Lisboa, e é mais provável que este tenha sido o compositor, pois atuou comprovadamente como músico (compositor e organista). Nascido em cerca de 1729 (ver Cardoso, 1996 p.26) e morto antes de 1803, ele foi casado com Ana Maria de Queiróz Coimbra (Vila Rica, 17??-1817). O casal teve um filho adotivo, Jerônimo de Souza Queiroz, também compositor e organista (e esta questão de parentesco pôde ser também elucidada graças às recentes pesquisas de Aldo Luiz Leoni, junto ao Arquivo do Museu da Inconfidência de Ouro Preto).

1806), Florêncio José Ferreira Coutinho (Arraial do Inficionado, ca.1749 – Vila Rica, 1819), Francisco Gomes da Rocha (Vila Rica, ca.1754-1808), Domingos Simões da Cunha (Paracatu?, 1755-1824), Jesuíno do Monte Carmelo[35] (Santos, 1764 – Itu, 1819), Marcos Coelho Neto, o filho[36] (Vila Rica, ca.1776-1823), Damião Barbosa de Araújo (Itaparica, 1778 – Salvador, 1856), Antônio dos Santos Cunha (São João d'El Rey?, 17?? – ?, 18??), Joaquim de Paula Sousa Bonsucesso (Prados, 17??-1840), Jerônimo de Souza Queiroz (Vila Rica, 17??-1828), Pedro Teixeira de Seixas (Brasil, 17?? – Rio de Janeiro, 1832), Francisco Manuel da Silva (Rio de Janeiro, 1795-1865) etc.

Trata-se, portanto, de uma pluralidade de personalidades musicais, abrangendo gerações e nuanças das mais diversas no estilo, mesmo que o repertório fosse quase exclusivamente sacro, e, remonte ao Padroado no período colonial, quando o conceito de música como obra de arte atingia uma autonomia não mais que relativa. Podemos entender, no entanto, toda possível diversidade na arte colonial como contribuições da subjetividade humana, gerando as diferenças entre os artistas e suas obras, talvez até como fruto de inevitáveis idiossincrasias, mesmo dentro de uma mesma época, ou escola.

E por sua vez, o conceito de escola - definindo um determinado grupo de artistas com características estilísticas em comum - é também bastante difícil de ser aplicado com eficiência na música brasileira colonial. As referências geográficas com a distribuição por regiões da colônia tampouco ajudam a resolver a questão em sua essência estético-estilística. Apesar de encontrarmos, não raramente, em meio à bibliografia, termos como "Escola Mineira", "Escola Baiana", "Escola Pernambucana" etc., não me parece viável, ou mesmo possível, fundamentar qualquer tentativa de definição estilística apenas através das capitanias - daí eu ter arrolado propositadamente em conjunto músicos brasileiros das mais diversas procedências regionais. A conclusão que chego após estes anos de pesquisa é que não faz qualquer sentido separar a música colonial por capitanias ou regiões. Talvez seja mais razoável entendermos a produção musical brasileira colonial como um todo, e procurarmos estudar, numa segunda etapa, cada compositor isoladamente.

Temos que entender a abrangência nacional de alguns fatos. Por exemplo, um mesmo documento de 1766, assinado por José I, possibilitou logo a seguir a promoção de Manoel Dias de Oliveira, a alferes na Vila de São José, assim como muitos outros músicos se beneficiaram com esta medida, devido às mesmas condições da política pombalina: os pardos, pela primeira vez, já podiam se tornar oficiais. O decreto das óperas serviu pra todo mundo.......

E para citarmos um exemplo musical da dificuldade em regionalizar as questões estilísticas, no caso mineiro, não há como unir ou agrupar sob uma mesma suposta escola nem mesmo os dois maiores compositores da segunda metade do século XVIII daquela capitania, como Manuel Dias de Oliveira e José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita. O primeiro se destaca por uma variedade maior de técnicas utilizadas, como, por exemplo, desde o brevíssimo moteto *Bajulans* [em Sol menor], que faz lembrar algumas concepções harmônicas do renascimento musical, passando pelo *Amante Supremo,* um tipo de pré-clássico ou barroco tardio bastante singular[37], até o inusitado *Eu vos adoro* [em Dó maior] [Partitura nº.........], uma miniatura musical do final do século XVIII, cujas sequências harmônicas sempre inesperadas e o fraseado vocal truncado sobre um mesmo motivo instrumental que se repete sem qualquer sugestão melódica, não

---

[35] O padre Jesuíno do Monte Carmelo (Jesuíno Francisco de Paula Gusmão) foi também pintor de talento, além de arquiteto e organeiro. Há obras comprovadamente suas em Itu (Igreja Matriz, Patrocínio e Carmo) e em São Paulo, com destaque para as pinturas expostas no Museu de Arte Sacra.

[36] Ambos, pai e filho, foram trompistas e compositores. Ainda há dúvidas quanto à autoria de várias obras, pois nem sempre é possível determinar se o compositor é o pai, ou o filho.

[37] Semelhanças diretas não há nem com Francesco Durante, quando em sua fase mais tardia e já pré-clássica, compõe as *Lamentações do Profeta Jeremias,* em 1751, utilizando 2 Fl e 2 Cr junto às cordas. Estes instrumentos de sopros, no entanto, são exatamente os mesmos empregados por Manuel Dias de Oliveira, como em seus motetos para visitação de passos, num processo análogo quanto à função orquestral dentro da composição.

nos faz lembrar em sua essência de qualquer outra obra daquela época. Manuel Dias de Oliveira trabalha em alguns aspectos com determinados encadeamentos que não encontramos em outros autores mineiros. Do mesmo modo, suas obras a dois coros [SATB I + SATB II], em latim ou português, formam todo um repertório no gênero motetos, compostos para visitação de passos, cujos recursos composicionais também não são observados em outros autores brasileiros do período – pelo menos conhecidos ou identificados até aqui. E por sua vez, em José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, temos claramente um exemplo de compositor do estilo galante, mesmo que com repertório sacro, o que pode até aparecer um paradoxo[38]**.** Suas fluentes e cristalinas linhas melódicas como, por exemplo, no *Tercio* (1783), compostas sobre toda uma simplicidade harmônica e de caráter homofônico, nos deixa claro que sua personalidade é também singular e bastante diferenciada, não só de Manuel Dias de Oliveira, como dos outros compositores coloniais.

Já o pré-romantismo do mineiro João de Deus de Castro Lobo está mais próximo ao carioca José Maurício Nunes Garcia, do que a qualquer outro seu conterrâneo dos tempos coloniais.

E mesmo não concordando com a eficácia do conceito de uma suposta "escola musical mineira dos tempos coloniais", mas como Manuel Dias de Oliveira, principal objeto de estudo desta pesquisa, atuou em Minas Gerais, vamos começar analisando justamente alguns aspectos do desenvolvimento do estudo das artes naquela capitania.

Não podemos esquecer que Minas Gerais consolidou-se, ao longo do século XVIII, como a capitania mais rica e populosa do Brasil. Desde logo depois da descoberta do ouro, foram as Minas que receberam mais aventureiros portugueses que qualquer outra capitania brasileira. Além disso – como medida da Coroa para evitar contrabando - foram proibidas nas Minas as ordens regulares e, com isso, as irmandades – que ali foram as mais ricas - dispuseram de um poder ainda maior para contratar toda espécie de artista e influenciar diretamente a realização da arte.

São aspectos que fazem de Minas Gerais uma capitania diferenciada no Brasil colonial, muito embora haja lacunas enormes sobre a história de suas práticas musicais, independente das irmandades e dos senados da câmara, principalmente no período anterior à criação do Bispado de Mariana, quando a maior parte das paróquias daquela capitania estava subordinada ao Bispado do Rio de Janeiro[39].

De Minas colonial só se conheciam as artes visuais...

As artes visuais e a literatura em Minas daquele período já haviam sido reconhecidas e estudadas anteriormente às pesquisas musicais. A arquitetura, a pintura e a escultura barroca estavam ali – faziam parte da paisagem mineira. Antônio Francisco Lisboa (Vila Rica, 1730/8-1814) - o Aleijadinho - e Manuel da Costa Ataíde (Mariana, 1762-1837), por exemplo, já há muito são objetos de estudo de especialistas brasileiros e estrangeiros.

Bretas............ não há um cronista sequer do século XIX que tenha dedicado um texto a algum compositor mineiro dos tempos coloniais. Mas se uma cidade mineira como Congonhas vem sendo relacionada sobretudo às obras de Aleijadinho que lá se encontram, é prudente lembrarmos dos primeiros viajantes e cronistas, os quais não levaram em consideração os valores propriamente artísticos daquele que é hoje um dos mais importantes patrimônios da cultura brasileira.

Uma boa prova disto é a passagem por Congonhas, em 1814, de Georg Wilhelm Freireyss, o qual menciona os *Doze Profetas* sem qualquer entusiasmo estético*:* "...chegamos à igreja de Nosso Senhor de Matozinhos, que dizem fazer

---

[38] Dottori

[39] O Arquivo da Arquidiocese do Rio de Janeiro, localizado no subsolo da Catedral, é um dos que se encontram em estado mais caótico e desorganizado em todo país, não obstante ser talvez o mais importante.

milagres admiráveis e a quem todos os portugueses de Minas trazem as suas promessas em produtos tristíssimos. Diante da entrada para esta igreja, que se acha num morro, estão os doze apóstolos em tamanho natural" (Freireyss, 1982 p.42).

E o companheiro de viagem de Freireyss, o geólogo hessiano, barão Wilhelm Ludwig von Eschwege (Eschwege, 1777 - Wolfsanger, 1855), sobre o "suntuoso e belo templo de Matozinhos", também ignorando a arte propriamente dita, restringe-se à mais que justa crítica da opulência religiosa em detrimento da justiça social, apontando para a miséria da população mineira - crítica esta válida talvez não só para a decadência da extração aurífera como para todo o período, desde a descoberta das Minas: "Essa igreja, origem de superstições e beatices, tem influência absorvente em toda a região, onde a pobreza geral está em contradição com a riqueza e o fausto sem cabimento da casa de Deus" (Eschwege, 1979 Vol.I p.31).

Desde John Luccock já havia a curiosidade, por parte dos viajantes, de como "um artista que não tinha mãos" poderia ser o autor daquelas obras. E este inglês avaliava, em 1818, que sobre "Matozinho", aquela "pequenina vila", não teriam sido os profetas, mas sim "a riqueza e decoração internas da igreja que lhe trouxeram a maior celebridade" (Luccock, 1975 p.346). E o francês August de Saint-Hilaire (Orléans, 1779 – Turpinière, 1853) já arriscava um julgamento estético: "Essas estátuas não são obras primas, sem dúvida. Mas observa-se, no modo pelo qual foram esculpidas, qualquer coisa de augusto, o que prova no artista um talento natural muito pronunciado" (apud Jorge, 1984 p.221-222).

Já em 1837, sem mencionar a pobreza, por um lado, mas por outro, ao descrever a mesma igreja, o militar, político e cronista português, Raimundo José da Cunha Matos, tal qual aqueles viajantes europeus, também não chega a citar o nome do maior escultor mineiro: "É templo pequeno, mas bem construído no alto de um monte em cuja subida existem vários passos da paixão de Jesus Cristo, representados em elegantes estátuas feitas de pedra saponácia" (Matos, 1981 Vol.II p.136).

Poucas décadas depois, o inglês Richard Burton, em 1867, ainda sem estender o interesse pela vida e obra de Aleijadinho, observava, junto à Igreja de São Francisco de Assis, em São João d'El Rey, aquela mesma curiosidade sobre o "trabalho manual de um homem sem mãos" (apud Bury, 1991 p.15). Enfim, aquelas "estátuas" em "tamanho natural", às quais os primeiros viajantes e cronistas pouco relacionavam o conceito de obra de arte, pelo menos já estavam à vista e chamavam a atenção.

No entanto, o reconhecimento dos valores artísticos de Aleijadinho não tardou muito. O escritor e pintor gaúcho Manuel de Araújo Porto Alegre (Rio Pardo, 1806 - Lisboa, 1879) talvez tenha sido o primeiro a avaliar mais profundamente seus méritos (ver *Monografia Brasileira* - In: RIHGB, 1856 Vol.XIX). Mário de Andrade (São Paulo, 1893-1945), por volta de 1920, já lhe dedicava atenção ainda maior, considerando-o o "único artista brasileiro genial, em toda eficácia do termo" (Andrade, 1993 p.83).

E a literatura...

E na literatura, todos os ricos magistrados poetas árcades tiveram parte de suas obras editada ainda no século XVIII em Portugal, e também desde há muito tempo despertam o interesse, não só de literatos, como de historiadores, principalmente pelo envolvimento de alguns deles na Inconfidência Mineira. Sabe-se que Inácio José de Alvarenga Peixoto (Rio de Janeiro, c. 1744 - Angola, 1793) – o mais ativo entre todos - e Cláudio Manuel da Costa (Mariana, 1729 – Vila Rica, 1789) tomaram parte naquele importante movimento revolucionário. Já a participação de Tomás Antônio Gonzaga (Porto, 1744 – Moçambique, c. 1810), de cuja obra *Marília de Dirceu* "até fins do século XIX houve cerca de trinta edições" (Herkenhoff, 1996 p.89), mesmo que muito provável, pelo que se observa dos Autos da Devassa, nunca chegou a ser uma unanimidade (há aqueles que

discordam da participação do Ouvidor de Vila Rica na Conjura - ver Varnhagen, 1959 Vol.IV p.306-328/Almir de Oliveira, 1985).

A edição da Nova Aguilar, *Poesia dos Inconfidentes – poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto,* de 1996, organizada por Domício Proença Filho, incluindo os principais ensaios sobre o assunto, é um exemplo oportuno de como está adiantada a pesquisa e o quanto já se sabe sobre a literatura mineira colonial. E tudo – edição de obras e estudos críticos - coube num único volume, algo inviável para a música do mesmo período, a qual necessitaria certamente dezenas deles, só para se editar o que já foi transcrito em partituras. Mas semelhante organização editorial na área da musicologia brasileira infelizmente ainda é um sonho distante.

Em relação aos árcades mineiros, se os estudos literários encontram-se num estágio mais avançado, estes também tiveram os seus percalços:

> *Joaquim Norberto* [de Sousa Silva] *organizou uma edição de "Marília de Dirceu" em 1862 quando não existia ainda uma bibliografia completa e segura das inúmeras edições. Ignorava por isso quais eram as primeiras, desconhecia a existência de uma "Terceira Parte" contendo várias poesias de Gonzaga, embora soubesse que a edição impressa por Bulhões era apócrifa. José Veríssimo aceitou em 1910 a incumbência de preparar uma edição popular. Consultou as que julgava ser edições "princeps", e não o eram. O resultado de tôdas essas iniciativas não poderia deixar de ser medíocre. "Marília de Dirceu" continuou a ser lida e estudada num texto desfigurado. Sòmente em tôrno de 1936 é que diversos bibliógrafos estabeleceram a bibliografia do famoso poema. Só então tornou-se possível a publicação de uma edição definitiva, que foi estabelecida pelo Prof. Rodrigues Lapa.* (Moraes, 1969 p.IX).

Embora não concorde com o conceito de "edição definitiva", pois tal coisa não existe - e a nova publicação de *Marília de Dirceu* pela Nova Aguilar é prova disto -, essa rápida crônica do bibliógrafo Rubens Borba de Moraes deve ser observada com toda atenção. Aliás, seu livro *Bibliografia Brasileira do Período Colonial,* editado pelo IEB-USP, em 1969, é obra de referência indispensável para aqueles que estudam o desenvolvimento das artes brasileiras desde os tempos coloniais.

Como vimos acima, Borba de Moraes narra exemplarmente as dificuldades no trabalho de edição de uma obra da literatura colonial: mesmo após cerca de 30 edições, havia ainda uma série de problemas não resolvidos, dificultando, portanto, o estudo e a análise. Podemos concluir o quão longe estão de ser "definitivas" muitas das transcrições já existentes do repertório musical daquela mesma época, o qual nem sequer foi ainda editado em sua maior parte.

O bibliógrafo, com originalidade e lucidez, indica também como os estudos sobre a história da literatura brasileira sofreram influências devido ao processo de seleção nas edições do passado - às vezes até me pergunto se a supremacia hoje na música erudita dos alemães, desde o barroco, não se deve também, em parte, às excelentes casas editoriais que aqueles países possuem:

> *Se os nossos árcades mereceram obras pseudocompletas impressas por Garnier e reproduzidas freqüentemente sem mais exame ou crítica, a maioria dos autores brasileiros dos tempos coloniais nunca teve uma segunda edição sequer. Tôda a enorme produção de oratória religiosa dos séculos XVII e XVIII, tão importante e tão característica da cultura barrôca, nunca foi reimpressa, salvo um ou outro sermão... Chego às vezes a pensar que o desequilíbrio notado na maioria das histórias da literatura brasileira, em favor da poesia, e da poesia da "Escola Mineira", provém, em grande parte, da facilidade com que se encontravam edições recentes (copiadas por Garnier) dêsses maviosos vates. Parece-me que a maioria dos que escreveram sôbre nosso passado cultural não avaliaram, eqüitativamente, tôda a variedade de gêneros de nossa produção intelectual* (Moraes, 1969 p.X).

A utilização em música de alguns poucos textos literários em português confirma o posicionamento de Rubens Borba de Moraes em relação à questão.

Esqueceram a música que não foi editada...

E a música mineira da época de Aleijadinho e Gonzaga foi preterida, não só pela condição social dos compositores - os mais importantes eram mulatos

alforriados, em muitos casos “desclassificados” (conceito aqui citado segundo Mário de Andrade, 1928 - desenvolvido por Mello e Souza, 1990), como também pelas dificuldades técnicas de leitura e interpretação de partes musicais, dificuldades estas intransponíveis para leigos ou para os que não têm formação específica. Soma-se a isto o obstáculo de não ter sido editada uma única obra sequer naquele período. Toda escrita musical confeccionada era manuscrita; em geral, só as partes eram reproduzidas e raríssimas as partituras.

O historiador, literato e folclorista sergipano Silvio Romero (Lagarto, 1851 – Rio de Janeiro, 1914), cuja obra pioneira, apesar de suas imperfeições, é ainda de fundamental importância para o estudo do processo histórico da formação das culturas brasileiras, já no final do século XIX apontava nossa fatalidade musical com todo acerto: “Houve no Brasil, em todas as suas Províncias, músicos notabilíssimos, cujas produções foram sempre apreciadíssimas. Não sendo publicadas, desapareceram sem deixar lembrança do nome de seus compositores” (Romero, 1888 p.320/ver também Almeida, 1942 p.290/Lange, 1966 p.5).

A política colonialista da Coroa portuguesa visava, sobretudo, à obtenção do lucro através dos mecanismos mais diretos e simplórios de exploração, impondo uma série de circunstâncias adversas ao desenvolvimento acadêmico e cultural do Brasil, impedindo assim os processos que o levariam rapidamente à soberania como nação. “Ao contrário da América espanhola, que conheceu muito cedo, mal se firmara a Conquista, a imprensa e o ensino universitário, não havia em todo o Brasil uma só tipografia, uma única universidade” (Frieiro, 1981 p.18). No México, por exemplo, as primeiras edições musicais remontam ao século XVI (Saldivar, 1991 p.43), portanto, quase 300 anos antes de o Brasil imprimir suas primeiras notas.

A leve alteração deste quadro da perpetuação proposital da ignorância inicia-se tão-somente com a chegada do Príncipe Regente, em 1808[40]. Apesar disto, houve surpreendentemente, desde o início da colonização, intensa atividade musical no Brasil, tanto popular quanto erudita.

Música brasileira – o lado erudito é sempre posto em último plano...

Sobre este complexo tema, de há muito tempo, uma série de representantes da chamada “intelectualidade” do país insiste em tirar conclusões pouco profundas, quase sempre menosprezando o valor da música erudita nacional. Exemplos desta tendência já se encontram desde que os primeiros estudiosos abordaram a cultura musical no período colonial, como nas palavras do ensaísta baiano Alexandre José de Melo Moraes Filho (Bahia, 1844 – Rio de Janeiro, 1919): “a música sacra das festas religiosas misturava-se normalmente com ritmos populares portugueses e espanhóis, numa mostra de que os territórios entre o sacro e o profano, o popular e o erudito não estavam estabelecidos” (apud Priore, 1994 p.19).

Esta generalização nada consistente é um retrato de quão pouco ainda se sabe sobre a importância da música erudita no período colonial. O fato é que os personagens musicais da história brasileira raramente receberam uma atenção especial por parte dos historiadores, e nem mesmo os mais ilustres se importaram com o assunto... (exceção seja feita ao pesquisador Tarquínio de Oliveira, com sua rara *Música Oficial em Vila Rica,* não obstante a imperfeição de alguns detalhes desta obra).

E há muito que fazer para alterar este quadro. Ainda hoje é comum ouvir, tanto de políticos da administração cultural como de outros profissionais da área, frases como “nossa literatura, nosso teatro, nossa arquitetura, nossas artes visuais, nosso cinema, nossa música popular”... como se não tivéssemos música erudita diferenciada e de importância. Hoje, graças a um estágio mais avançado em que se encontram as pesquisas musicológicas – muito embora estejamos ainda pouco além do começo – torna-se inegável o fato de que uma rica e variada

---

[40] Padre Perereca

prática musical culta foi desenvolvida no Brasil desde o período colonial – quer seja ela sacra ou profana.

E é muito válida uma atenção especial para este importante segmento da cultura brasileira, cujo alto nível de profissionalização, desde a produção colonial, só pôde ser atingido através de uma formação técnica já então exigente, o que estabeleceu e delimitou as diferenças entre seu universo e as manifestações musicais ditas populares.

No Brasil sempre houve ambas, música popular e erudita, cada qual ocupando seus espaços, cada qual com um perfil distinto de criador e intérprete, exercendo suas respectivas funções em contextos diferenciados. Se em certos momentos há uma troca de materiais entre ambas – o que foi e é muitas vezes saudável – não significa, por outro lado, que não estiveram sempre categoricamente estabelecidos os territórios de cada uma.

Já que a música popular raramente era escrita (exceto os poucos exemplos estrangeiros que veremos a seguir) – e isto vale para todas as etnias coloniais -, um conhecimento mais factual a seu respeito torna-se difícil, não se podendo concluir nada de muito concreto sobre suas características nos primórdios da história brasileira.

A primeira edição – e na Baviera! – de música popular brasileira, antes de qualquer obra erudita impressa...

Se por um lado houve imensa produção musical erudita brasileira no período colonial, e toda ela confeccionada em milhares de manuscritos não editados, alguns dos primeiros poucos exemplares grafados de música popular foram impressos, curiosamente, não no Brasil, mas sim na Alemanha.

A primeira coleção de partituras, do que poderia ser algo próximo a uma pequena amostra da música popular urbana brasileira do final do século XVIII e início do XIX, é a importantíssima e pouco conhecida publicação, em Munique, dos cientistas bávaros, Johann Baptist von Spix (Höchstadt, 1781 – Munique, 1826) - zoólogo, e Carl Friedrich Philipp von Martius (Erlangen, 1794 – Munique, 1868) - botânico, denominada *Brasilianische Volkslieder und indianische Melodien* ("Canções Populares Brasileiras e Melodias Indígenas"), ao que tudo indica, no ano de 1823, como anexo musical (Spix e Martius, [1823]) do primeiro volume da *Reise in Brasilien* - "Viagem no Brasil" - (Spix e Martius, 1823), já há muito disponível em versão brasileira (por exemplo, Spix e Martius, 1981 Vol.I-III).

A maior novidade da edição de 1823 são as "canções populares". Ao todo, além de um *Lundu,* foram recolhidas oito cantigas para canto e piano: Nº1 *Acaso são estes,* Nº2 *Qual sera o feliz dia,* Nº3 *Perdi o rafeiro* - todas três primeiras de São Paulo, Nº4 *Pracer igual ao que eu sinto* - de Minas Gerais e Bahia, Nº5 *No regaço da ventura* - de Minas Gerais, Nº6 *Foi se Jozino e deixou me* - da Bahia, Nº7 *Escuta formoza Marcia* - de São Paulo e a Nº8 *Uma mulata bonita* - de Minas Gerais e Goiás.

A única peça exclusivamente instrumental é a que encerra a coletânea, Nº9 *Landum, Brasilien: Volkstanz* ("Lundu, Brasil: Dança popular") em lá maior, grafada como solo de um instrumento melódico - provavelmente violino, mas na prática certamente acompanhado por guitarra e alguma percussão. Por outro lado, não se pode descartar a hipótese de que talvez o instrumento melódico fosse a própria guitarra, acompanhada, quem sabe, por uma viola (com cordas duplas) da época, instrumento precursor da atual viola caipira. Este *Lundu,* no entanto, talvez tenha sido a menos precisa entre as transcrições de Spix e Martius, já que em determinados momentos certamente haveria algumas síncopas quando da execução, as quais foram simplificadas na escrita, portanto desfigurando, pelo menos em algumas passagens, suas características mais essenciais. Mesmo assim, esta última peça serviu como fonte mestra para a célebre *Congada* de Francisco Mignone.

E a edição de cantos indígenas...

Também de interesse são as 14 melodias indígenas da *Reise in Brasilien*: Nº1 *Bei dem Trinkfest der Coroados* ("Na festa com bebidas dos Coroado"), Nº2 *Tänze der Puris* ("Danças dos Puri"), Nº3 e 4 sem título, Nº5 *Tänze der Muras* ("Danças dos Mura"), Nº6 sem título, Nº7 *Tänze der Juri-Tabocas* ("Danças dos Juri-Taboca"), Nº8 sem título, Nº9 *Tänze der Miranhas* ("Danças dos Miranha"), Nº10, 11 e 12 sem título, Nº13 *Gesang der rudernden Indianer in Rio Negro* ("Dança dos índios remadores no Rio Negro") e a Nº14 *Der Fischtanz der Indianer in Rio Negro* ("A dança de pesca dos índios no Rio Negro") – Obs: são minhas as traduções de todos os títulos.

Esse pequeno repertório musical indígena não se configura como a primeira edição no gênero, visto que data de 1578, em La Rochelle, França, a primeira publicação de pequenos fragmentos de cantos de nações nativas no território brasileiro, pelo missionário calvinista francês Jean de Léry (Léry, 1980 p.150, 162, 210, 214 e 215).

Os próprios Spix e Martius referem-se a estes pioneiros exemplos musicais: "Admira terem as melodias, que Léry assinalou, há mais de duzentos anos, entre os índios dos arredores do Rio de Janeiro, tanta semelhança com as que nós notamos aqui" (Martius e Spix, 1981 Vol.I p.225-230/Cascudo, 1971 p.91), no caso, junto aos índios Coroado.

Comparando ambas edições musicais, pode-se de fato observar uma certa semelhança entre o canto Nº1 *Bei dem Trinkfest der Coroados* (Spix e Martius, 1981 p.262), com *Hê, he ayre, heyrá, heyrayre, heyra, heyre, uêh* (Léry, 1980 a melodia p.214/este texto grafado por Plínio Ayrosa p.215).

Os naturalistas bávaros haviam conhecido agrupamentos dos Coroado, Coropó e Puri, "que pouco se diferenciavam entre si na estatura e nas feições" (Martius e Spix, 1981 Vol.I p.230), muito embora os Coropó – "os mais civilizados dentre os índios de Minas Gerais" (Martius e Spix, 1981 Vol.I p.225) - tinham tido maior contato e influência dos portugueses, enquanto os Puris "eram mais broncos" (Martius e Spix, 1981 Vol.I p.228), ou seja, cuja cultura estaria menos contaminada justamente pela menor influência.

Confrontando um mapa da época (Eschwege, 1979 Vol.I p.34) com atuais, pode-se concluir que aquela região outrora habitada por índios', corresponde hoje ao sudeste de Minas Gerais, já próxima à divisa com o norte do Estado do Rio de Janeiro. O então "Distrito dos Coroados", o maior entre os três, situa-se hoje entre as cidades de Visconde do Rio Branco (ao oeste) e Muriaé (ao leste), tendo como referência as nascentes do Rio Xipotó; o "Distrito dos Índios Puris" situa-se ao norte do Rio Pomba e ao sul dos afluentes do Rio Muriaé, portanto o eqüivalente à região de Santana de Cataguases, entre Cataguases (ao sul) e Miraí (ao norte); e por fim o "Distrito dos Coropós" situa-se ao longo das margens do Rio Pomba, aproximadamente entre Rio Pomba (ao oeste) e Da. Euzébia (a leste).

As semelhanças musicais entre o canto dos Coroado no interior de Minas, do início do século XIX, com aquele dos Tupinambá, na região da Guanabara, no meado do século XVI, não deixa de ser curiosa, pois trata-se de grupos étnicos supostamente distintos. Os Tupinambá inclusive pertenciam ao tronco lingüístico Tupi e os Coroado ao tronco Macro-Jê. Teria havido, entretanto, em algum momento, um efetivo contato entre eles?

Passados quase duzentos anos já se faz muito necessária uma edição integral, impressa a partir da tecnologia atual, num formato viável para o estudo e execução, e, por fim, acompanhada de notas críticas desta pequena mas significativa coletânea musical da *Reise in Brasilien,* com suas interessantíssimas cantigas e também com cantos indígenas.

Canções populares, cantigas ou modinhas?...

Para a época, foi muito boa a tradução, para o alemão, das *Cantigas*, como *Volkslieder* – valendo-me aqui do termo utilizado como subtítulo pelo próprio Domingos Caldas Barbosa (Rio de Janeiro, 1738 – Lisboa, 1800) em sua célebre *Viola de Lereno*. Os editores dos *Volkslieder,* com muita consciência, diferenciam

as "canções populares" das "melodias indígenas". Afinal, estas últimas não eram populares brasileiras e sim fruto das culturas de suas respectivas nações. Por esta razão, não se pode classificar senão como injusta a crítica de Mário de Andrade: "esse álbum é bastante omisso quanto à designação das peças em nossa língua. A todas agrupa sob o título vago de *Volkslieder*, sem mais nenhuma especificação de gênero ou de forma" (Andrade, 1980 p.12).

É difícil entender as razões pelas quais Mário de Andrade deixou de enfatizar mais claramente os indiscutíveis méritos do ineditismo e competência daquela publicação pioneira e histórica. Dentre as canções editadas em Munique, duas delas – *Acaso são estes* e *Escuta formosa Marcia* - foram utilizadas por Mário de Andrade mais de cem anos depois, em 1930, em sua publicação *Modinhas Imperiais*. Aliás, este sim, é título um tanto impreciso, pois as recolhidas por Spix e Martius – possivelmente até anteriores à vinda do Príncipe Regente, o futuro João VI - são do Brasil Colônia, e não Império, designação esta mais propriamente utilizada para o período entre 1822 e 1889.

Por fim, o anexo da *Reise in Brasilien* é uma edição sem qualquer erro de grafia ou equívoco de qualquer natureza musical – algo bastante raro na editoração musical no Brasil.

Sem uma postura crítica, tampouco se pode hoje aceitar a conclusão de que "a maneira de tratar o piano-forte acompanhante se afasta um pouquinho dos processos usados pelos nossos compositores imperiais de Modinhas. Não parece brasileiro..." (Andrade, 1980 p.12).

É claro que a maneira de tratar o piano era diferente, pois nos casos destas duas modinhas, o estilo remonta à transição do clássico para o romântico, portanto, anterior às modinhas imperiais eminentemente românticas. Quanto ao caráter brasileiro, trata-se de uma discussão que sempre acarretará polêmica. Mas há, com certeza, uma mania quase irracional na busca pelo nacional do Mário de Andrade daqueles anos após os manifestos *Pau Brasil* e *Antropofágico*. Tal mania é muito mais fruto da tentativa, naquele momento, de impor suas concepções para a música brasileira do que propriamente o resultado de uma reflexão histórico-musicológica.

Já quanto à hipótese muito interessante de ter havido também o trabalho de um especialista para aquele anexo musical da *Reise in Brasilien*, completa Mário de Andrade: "A impressão que se tem é que Martius [e Spix! - às vezes excluído, sempre injustamente – afinal, se o botânico tocava violino, o zoólogo também recebeu formação musical, principalmente quando estudante de teologia no Bispado de Würzburg – observação minha] levou prá Europa só a melodia das Modinhas e alguém as harmonisou lá" (Andrade, 1980 p.12). Portanto, há duas hipóteses: teriam os próprios naturalistas levado a cabo a difícil tarefa da revisão musicológica ou houve a provável ajuda de um terceiro, um profissional, o qual lamentavelmente permaneceu anônimo – e com certeza alguém de grande competência e já familiarizado com os *Lieder,* não de Mozart ou Gluck, mas de Schubert. E esta última hipótese parece de fato a mais provável. É lamentável que sua identidade seja ignorada, pois ele foi o primeiro revisor e editor da história da música brasileira.

Já as notícias das primeiras edições de música no Brasil remontam à década seguinte, com a peça anônima para piano *Huma Saudade para sempre,* em cerca de 1833, e uma *Modinha* (*Beijo a mão que me condena*) em fá maior, para canto e piano, do padre José Maurício Nunes Garcia, em 1837 (ver Herkenhoff, 1996 p.212-213).

Alguns critérios de Spix e Martius...

É interessante como Spix e Martius puderam não só captar a música eminentemente brasileira com exemplos musicais por região - já que estão identificadas as capitanias (que logo depois se tornaram províncias) das quais as canções se originam - como também os diversos cantos indígenas por nação, mantendo-se neste caso inclusive a fidelidade à escala pentatônica na escrita –

que fazem estes documentos ainda mais preciosos quanto ao processo musicológico, independente da inclusão, no final, de acordes tonais, certamente incompatíveis. Mas isto pode ser compreendido pelo fato de que a música erudita européia no início do século XIX, ainda não havia absorvido tais práticas como conceito harmônico verticalmente reconhecido.

Resta-nos ainda a reflexão sobre as razões da escolha exclusiva deste repertório pelos naturalistas bávaros, os quais não entraram no mérito da amplitude da produção musical erudita do Brasil naquela época. Seria um tipo de postura, tendo-se como prioridade, a observação daquilo que não há em sua própria cultura? Talvez sim, pois ao contrário das canções populares profanas ou cantigas (ou ainda modinhas, como preferia Mário de Andrade) e dos cantos indígenas, as quais chamaram a atenção pela novidade (digo do gênero, e não da qualidade de criação), a música nas igrejas, que foi ignorada, mas certamente ouvida por Martius e Spix nas diversas capitanias do então Reino Unido do Brasil, de fato, pouco se diferenciava daquela que eles conheciam dos cultos religiosos nas pequenas vilas da Baviera, um país igualmente católico, com tantos outros compositores para o mesmo gênero musical sacro com textos em latim e certamente de valor artístico similar.

Modinhas brasileiras em Portugal...

Outra coleção de música popular brasileira colonial são as *Modinhas do Brasil,* depositadas na Biblioteca da Ajuda, Lisboa.

E cabe aqui uma breve observação: o musicólogo cearense José Mozart de Araújo (Campo Grande, 1904 – Rio de Janeiro, 1988), infelizmente, não chegou a analisar estes preciosos manuscritos - ele que teria sido o pesquisador mais capacitado em seu tempo para estudar o assunto. Sua belíssima obra *A Modinha e o Lundu no século XVIII* (Araújo, 1963) é uma leitura essencial para aqueles que estudam a cultura musical brasileira, não só pelo rigor historiográfico como por seu talento literário, tão bem conceituando a evolução das modinhas e lundus em meio à formação social e política do Brasil.

E então, o etnomusicólogo radicado nos Estados Unidos, Gérard Bèhague, foi o primeiro a publicar um ensaio sobre as *Modinhas do Brasil* (Bèhague, 1968). Em 1998, o jovem musicólogo Edilson Vicente de Lima defendeu, sob orientação de Régis Duprat, dissertação de mestrado sobre a importante coleção do último quartel do século XVIII (Lima, 1998) e prepara, ainda para o ano 2000, junto à Edusp, sua primeira edição crítica, passados mais de 200 anos da confecção dos manuscritos.

A coleção da Biblioteca da Ajuda é composta na verdade por 30 duetos, cuja denominação "modinha" constitui uma generalização. As duas vozes do canto, cuja exigência virtuosística pressupõe, na maioria dos casos, intérpretes de boa formação, são acompanhadas por guitarra (e similares) ou baixo contínuo. Mas apesar do refinamento técnico deste repertório ser muito mais elaborado – tanto na composição como para sua execução - não deixa de ser instigante a hipótese de que provenha desses tipos de duetos coloniais a prática da antiga música caipira.

Talvez o único aspecto comum a todos os duetos seja a frase curta e truncada, de acordo com as pequenas dimensões dos versos. Mas os versos certamente não são todos do mesmo autor. Alguns lembram bem o gosto popular sensual brasileiro, seja no lamento, seja no gracejo. Outros, curiosamente menos inspirados, recorrem a um rebuscamento mais formalista que de conteúdo.

Quanto às músicas, talvez de um primeiro autor, são todas lundus da maior importância histórica, e já contêm as primeiras síncopas e ostinatos característicos dos ditos. Trata-se dos duetos Nº1-8, 11-12, 15-23 e 25. Em especial, o Nº16 - *A saudade que no peito,* é sem dúvida uma das maiores surpresas: o emprego nas linhas melódicas de intervalos típicos do folclore nordestino, quer seja a 4ª aumentada, no movimentado refrão do baixo, ou a 7ª menor sobre a fundamental, dos solistas. Estes talvez sejam os manuscritos que

faltavam para comprovar de fato a existência de características eminentemente brasileiras na música popular desde o século XVIII.

Outros duetos remontam mais à estética culta pré-clássica, aproximando-se de árias operísticas: Nº9-10 e 14 – talvez de um segundo autor, e Nº28-30 – talvez ainda de um terceiro autor.

Há ainda aqueles, talvez de um quarto autor, como os Nº13 e 24, que não são nem uma coisa nem outra, dada a limitada criatividade. Por fim, talvez de um quinto autor são dois duetos em lânguidos 6/8, Nº26-27, os quais foram compostos sem qualquer pretensão dramática ou de riqueza rítmica, em singelas seqüências de terças paralelas.

Segundo a pioneira pesquisa de Edilson Vicente de Lima, os textos de duas delas, Nº6 *Eu nasci sem coroação* e Nº26 *Homens errados e loucos,* são do carioca Domingos Caldas Barbosa – mas quanto às músicas, não parecem ser do mesmo compositor. Todas as outras, texto e música, permanecem anônimas.

A publicação de Spix e Martius somada às *Modinhas* da Biblioteca de Ajuda constituem todo o acervo grafado da música brasileira popular do período colonial, o que não é muito, mas está aí mais uma razão para que estas obras sejam melhor conhecidas entre nós.

Se a totalidade deste repertório popular foi preservada no exterior, portanto na Alemanha e em Portugal, já que nenhuma página sequer restou em arquivos brasileiros, não há notícia ainda, por outro lado, de que qualquer parte musical brasileira da chamada música erudita, em manuscrito, tenha saído do país em tempos coloniais - salvo, é claro, os dois únicos exemplares de um gênero raríssimo, do qual igualmente quase nada restou no Brasil: as músicas (em partituras autógrafas) para cena de José Maurício Nunes Garcia, que se encontram em Portugal (VV). Como elas foram parar lá? Ninguém sabe.

Sobre a enigmática origem da modinha...

Trata-se aqui da questão de sua origem como gênero, já que Mozart de Araújo muito bem comprovou que ela é brasileira de nascimento, derivada da moda portuguesa, e que foi nomeada como diminutivo daquela e introduzida em Portugal por Caldas Barbosa (ver a abrangente pesquisa sobre o assunto em Araújo, 1963 p.25-44).

E pelas modinhas coloniais conhecidas se tem a idéia de quão próxima a música popular estava dos níveis de execução da música erudita, confirmando a tese defendida inicialmente por Mário de Andrade: “Os documentos musicais e textos mais antigos se referindo a ela, já designam peças de salão, e todos concordam em dar à Modinha uma origem erudita, ou pelo menos da semi-cultura burguesa” (Andrade, 1980 p.6).

Mozart de Araújo desenvolve uma outra hipótese, apoiada também por José Ramos Tinhorão. Segundo estes eminentes musicólogos, a suposta aparência erudita da modinha, em edição portuguesa, deve-se aos músicos-editores, que a punham em partitura, adulterando sua essência mais popular:

> *O exíguo material brasileiro que ilustra alguns livros de viagem ou que aparece no “Jornal de Modinhas” editado em Lisboa entre 1792 e 1795, é, por assim dizer, um material de segunda mão, algo deformado pelos acompanhamentos “clássicos” dos mestres contrapontistas de então, ou já transfigurado pelo artificialismo das versões eruditas que este material sofreu, ao ser transcrito para o pentagrama. Começaria aliás, por essa época, a se pronunciar um outro fator de deformação: a italianização da modinha* (Araújo, 1963 p.47-48/também apud Tinhorão, 1978 p.14).

O *Jornal de Modinhas* é uma coleção aparentemente só de compositores portugueses, sobre a qual não pretendo me estender aqui, já que Mozart de Araújo tão bem aprofundou o assunto (ver Araújo, 1963 p.69-128).

Mas o tema sempre polêmico, quanto à influência italiana ao longo da história da música brasileira, parece às vezes ser o “A” de um Rondó. E longe de mim propor qualquer solução. Antes, gostaria de acrescentar ainda que o próprio “Lereno Selinuntino” se encontrava bem próximo da música italiana da época,

quando, por exemplo, traduzia "livremente" libretos de óperas para o Real Teatro São Carlos de Lisboa, como *A Escola dos Ciosos* (1795), do importante compositor italiano radicado em Viena, Antonio Salieri. É inegável, portanto, um seu contato com a ópera, tanto portuguesa como italiana.

E por outro lado, o caráter popular das cantigas de Caldas Barbosa vem sendo observado desde Silvio Romero:

> *O poeta* [não músico! – observação minha] *teve a consagração da popularidade. Não falo dessa que adquiriu em Lisboa, assistindo a festas e improvisando à viola. Refiro-me a uma popularidade mais vasta e mais justa. Quase todas as cantigas de Lereno correm na boca do povo, nas classes plebéias, truncadas ou ampliadas* [...] *em algumas províncias do norte coligi grande cópia de canções populares, repetidas vezes recolhi cantigas de Caldas Barbosa como anônimas, repetidas por analfabetos* (apud Tinhorão, 1978 p.15).

Os primeiros cantos de amor com acompanhamento de viola...

Outras pesquisas de interesse também comprovam que o canto popular acompanhado de "viola" era certamente uma prática comum no Brasil colonial.

Nestes casos trata-se sempre do instrumento de maior uso na música popular, portanto da família das guitarras, que nada tem a ver com a viola da família do violino. E esta, representada nesta dissertação pela abreviatura Va, por sua vez, era também conhecida como "violeta" nos tempos coloniais, um nome, aliás, apropriado, o qual só injustamente se tornou obsoleto. Por isso, não raramente, há até casos de dúvida ou confusão entre os instrumentos homônimos.

Mas sobre a viola – o instrumento utilizado na música popular - num contexto que remonta ao moralismo repressor das visitações eclesiásticas, a historiadora Laura de Mello e Souza narra um fato curioso, ocorrido em 1733 e descrito num livro de devassas católicas:

> *Fernando Lopes de Carvalho, morador na rua Direita da Vila de São João del Rei, foi incriminado não apenas por freqüentar de dia e de noite a casa de uma mulata que vivia "sobre si", mas porque demorava-se na casa da amada "pondo-se ele a tocar viola e ela a cantar à porta em alta voz, não só inquietando a vizinhança mas causando escândalo"...* (Souza, 1990 p.161).

É uma pena que não possamos hoje reconstituir nem sequer uma parte daquele repertório musical popular do início ou mesmo anterior ao Setecentos. Qualquer nova descoberta certamente traria muitas surpresas para a compreensão da evolução histórica da música brasileira. Tratava-se de uma acentuada contradição nas possibilidades de expressão musical que se por um lado se estabelecia oficialmente presa às práticas morais daquela sociedade colonial submissa à dualidade governante (composta pela Coroa portuguesa e pela Igreja católica), por outro lado, já não se podia evitar o reflexo, na música popular, das manifestações mais espontâneas da sensualidade brasileira.

Poetas, libretistas e tradutores brasileiros para obras com música...

Alexandre Gusmão

Antônio José da Silva – O Judeu...

Talvez o mais famoso entre todos os autores literários com textos musicados seja o libretista ou dramaturgo Antônio José da Silva - dito "o Judeu" (Rio de Janeiro, 1704/5 – Lisboa, 1739), "estrangulado e depois queimado em 'auto-de-fé' da Inquisição como 'judeu convicto, negativo e recidivo" (Picchio, 1997 p.146).

Os libretos conhecidos de oito óperas foram escritos em Lisboa: *D. Quixote de la Mancha* (1733), *Esopaida, ou Vida de Esopo* (1734), *Os Encantos de Medea* (1735), *Amfitrião, ou Jupiter, e Alcmena* (1736), *Labyrintho de Creta* (1736),

Guerras de Alecrim, e Mangerona (1737 – a única que foi publicada em vida, segundo Borba de Moraes), *As Variedades de Proteu* (1737) e *O Precipício de Faetonte* (1738). As publicações póstumas remontam todas ao século XVIII. Sua primeira obra, *Dom Quixote,* chegou a ser traduzida para o francês com o título *La vie du grand Don Quichotte de la Manche et du gros Sancho Pança Par Antonio Jozé* (Paris, 1823).

Em nenhum destes casos, entre as publicações literárias, há qualquer indicação de quem tenha composto as respectivas partes musicais. Uma edição moderna de suas obras completas foi publicada por João Ribeiro (Rio de Janeiro, 1910-1911). Outras informações sobre Antônio José da Silva podem ser encontradas, principalmente em Borba de Moraes (1969, p.351-353) e Paulo Pereira (1987 - onde se encontra arrolada importante bibliografia própria e também de outros autores, como os portugueses José Oliveira Barata e Filipe de Sousa), além de Larousse (1988 p.766), Wilson Martins (1992 Vol.I p.513) e Harewood (1994 p.108-110).

Pelo que pude levantar, dentre as obras do "Judeu", possíveis de execução musical – mas certamente devem haver outras! -, encontram-se dois libretos com música de Antônio Teixeira (Lisboa, 1707-1755), cujos manuscritos completos das óperas *Variedades de Proteo* (2 Ob, 2 Cr, 2 Vl, Va e Basso) e *Guerras de Alecrim, e Mangerona* (Ob, 2 Tb, "salterio", 2 Vl, 2 Va e Basso) se encontram no Palácio Real de Vila Viçosa (C-VV, p.164-165 N°6-7), arquivados próximos aos autógrafos (partituras para cena) de José Maurício Nunes Garcia - Seção G, Música/Profana/Manuscrita/Prática. Obs: Tive oportunidade de visitar este arquivo em 1990 e mais recentemente, neste ano de 2000.

Sobre estas duas óperas, portanto com música do português Antônio Teixeira e libreto do brasileiro Antônio José da Silva, há notícias apenas de que *As Variedades de Proteu* tenha sido executada mais recentemente, e é certo que no início da década de 1980, no Teatro São Carlos de Lisboa e depois no Teatro Villa-Lobos do Rio de Janeiro, a partir da revisão musicológica de Filipe de Sousa. Há informação de que "o arquivo da Banda Phenix de Pirenópolis, em Goiás, conserva partes instrumentais e vocais de algumas óperas com libreto de Antônio José da Silva" (Harewwod, 1994 p.108). Mas infelizmente este arquivo não é acessível para consultas.

Segundo Mozart de Araújo, há dois poemas seus no *Jornal de Modinhas: De mim já se não lembra* – "Moda Original" (Araújo, 1963 p.125) - e *Com vida, embora com vida, Alteya* – "Duetto Novo" (Araújo, 1963 p.128). Na verdade, trata-se de um homônimo português, o que levou o mestre Mozart de Araújo ao engano. Inclusive, o termo "Modinha" não havia na época do Judeu, pois este se utilizava antes das denominações "Aria", "Aria - a duo", "Aria – a quatro", "Minuete", "Soneto", "Recitado", "Coro" etc. (de acordo com o libreto *Guerras do Alecrim, e Mangerona* - [Silva], 1737).

Ângelo de Siqueira...

Outro autor literário na história da música brasileira colonial – embora quase nada conhecido - é o cronista e escritor sacro Ângelo de Siqueira.

Assim como Luís Álvares Pinto, Ângelo de Siqueria foi um dos poucos entre o rol de autores literários do período colonial que trabalhou comprovadamente como músico profissional.

Não há notícia, por exemplo, que poemas de Tomás Antônio Gonzaga – talvez o mais famoso entre os poetas coloniais - tenham sido musicados pelos principais compositores eruditos do período - muito embora autores anônimos tenham composto modinhas para alguns de seus versos, como a Lira V de *Marília de Dirceu - Acaso são estes* (editada por Spix e Martius, [1823] N°1).

Já poesias religiosas do hoje pouco conhecido Ângelo de Siqueira, como *Eu vos adoro* (Sequeira, 1754 p.596-599/1759 p.144-146), são, ou referência principal, ou uma outra variante de uma terceira fonte ainda mais antiga, para as obras musicais homônimas de Manuel Dias de Oliveira (OP/CT-OP, n°56 p.46) e

José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (BE), além de outros autores anônimos do século XIX. E não é com pouca satisfação que sou o primeiro a afirmar isto!

Trato aqui de um esboço deste que foi um dos maiores intelectuais paulistanos de todo o período colonial, cuja importância histórica e cultural talvez venha sendo injustamente negligenciada, quer seja por literatos ou historiadores.

A família de músicos e a polêmica no processo de genere*[41]*...

Ângelo de Siqueira nasceu em São Paulo, tendo sido batizado no dia 12 de maio de 1707, filho do mestre-de-capela da matriz paulistana, Manoel Lopes de Siqueira [Filho] (Santos, ca.1661 – São Paulo, ca.1716) com Joana de Castilho, e irmão de outros dois músicos, o padre Manoel Lopes de Siqueira [Neto] (São Paulo, 1692-1725) – mestre-de-capela na matriz de São Paulo desde aproximadamente 1716, e José Ribeiro de Siqueira, mestre-de-capela na Vila de Santana do Parnaíba em 1736. Este último foi pai de Ângelo de Siqueira Ribeiro do Prado (mestre-de-capela na Vila de Santana do Parnaíba em 1744), o qual vem sendo confundido, nos dicionários bibliográficos, com seu tio homônimo Ângelo de Siqueira (ver Machado Neto, 1998-1999 p.132-133), o que provocou o equívoco até de nosso bibliógrafo maior, Rubens Borba de Moraes[42].

Ainda aluno do Colégio dos Jesuítas de São Paulo, em 1726, Ângelo de Siqueira requer sua habilitação ao estado clerical junto ao Bispado do Rio de Janeiro. Houve, no entanto, um percalço em seu processo de *Genere*: acusaram sua avó paterna, Esperança Gomes da Costa (ou Mota?), de cristã nova, ou judia (Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, Processo de Habilitação de *Genere et Moribus*, nº1/2/28). O fato – já estudado anteriormente pelo cônego Paulo Florêncio da Silveira Camargo - remonta ao padre Antônio Raposo, irmão de Esperança, vigário em São Vicente desde 1656, que “dera ou mandara dar com um pau e que o tal homem afrontado lhe chamara então de judeu, somente assim fora tido no rol de cristão novo, sem razão convincente” (Camargo, 1951 p.27). Da sentença final constou que não havia dúvida alguma a respeito de seus pais e avós: “todos cristãos velhos e de limpo sangue, sem raça de judeu, mouro, mourisco, mulato, ou herege, nem qualquer outra infestação das reprovadas e muito contra nossa santa fé católica” (Camargo, 1951 p.27). Ângelo de Siqueira se saiu então vitorioso, após longos sete anos, no processo de *Genere* (5 de janeiro de 1733), e, após apenas 4 meses, foi aprovado também nos de *Vita et Moribus,* ordenando-se diácono e presbítero secular do hábito de São Pedro na primeira quinzena de maio de 1733, pelo frei Antônio de Guadalupe, bispo do Rio de Janeiro (ver Camargo, 1951 p.27-28).

Este bispo também o proveu, no dia 13 de maio, no posto de mestre-de-capela da matriz de São Paulo (ver Duprat, 1995 p.14), função esta que exercia, na prática, desde a morte de seu irmão, Manuel Lopes de Siqueira, que havia sido também provavelmente seu professor, após a morte do pai (ver Duprat, 1995 p.30). Durante o difícil processo para a ordenação sacerdotal estando no Rio de Janeiro, e, necessitando regressar sem demora, Ângelo de Siqueira alegava que sentiriam sua falta em São Paulo, onde “he o único Mestre de Capella, não só da Matriz senão de todos os conventos da ditta Cidade ensinando a solfa, a tanger Arpa, órgão e compondo solfas para assistir com músicas as festividades, e porque só elle ensina, e tem escola na ditta” (Duprat, 1995 p.30).

No decorrer de sua vida, além de seu processo de *Genere,* envolve-se em outros diversos casos que vão parar na justiça eclesiástica. Em 1730, recusara-se a cantar pelo preço estipulado pelo então vigário da vara, o também músico Antônio Álvares da Rocha. Em outra ocasião chegou a ser preso, por testemunhar, sem permissão de seus superiores, num processo envolvendo o então jovem amigo Pedro Taques de Almeida Paes Leme (São Paulo, 1714-1777), que se encontrava preso, em Santos, juntamente com o cônego Tomé Pinto

---

[41] A pesquisa sobre Ângelo de Siqueira vem sendo feita em parceria com meu compadre Diósnio Machado Neto.

[42] Fica aqui resgistrado...

Guedes. Talvez a necessidade de estar sempre se defendendo e atuando em tribunais tenha desenvolvido, no músico, os conhecimentos de um jurista. Ainda nos anos de 1730, Ângelo de Siqueira passa a trabalhar também como advogado licenciado em São Paulo - mesmo sem ter jamais estudado em Coimbra - como podemos observar através de alguns documentos, por exemplo, de 13 de julho de 1737: "Em vereança entregou Joam da Rocha Matos des mil reis ao tizoreiro deste senado para porem a juros porcedidos de uma Remisam de huma carta de aforamento pasada ao padre Angelo de Sequeira registrada no livro de foros respectivos (Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Acervo João Fernando (dito Yan) de Almeida Prado, recorte anexo ao *Livro do Vinde, E Vede*). Ou aos 27 de fevereiro de 1739, quando obteve "mais seis meses de licença para advogar" (Camargo, 1951 p.33).

Atua nesta época também como "juiz dos resíduos", cargo que tinha como objetivo zelar pelo cumprimento das determinações testamentárias, assim como exigir dos testamenteiros a prestação de contas no encaminhamento da liquidação das dívidas ativas e passivas do defunto.

Ainda em 1739, move-se um libelo sobre uma quantia de ouro que supostamente devia Ângelo de Siqueira. O que nos interessa neste processo é a notícia de que ele esteve, no ano anterior, "nas minas do Rio das Mortes" (Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, Processos Gerais Antigos – Crime/São Paulo/Francisco de Almeida Lara/1739). Este documento indica, portanto, uma possível estada de Ângelo de Siqueira na Vila de São João d'El Rey e/ou na Vila de São José.

Remontam ainda, ao final da década de 1730, alguns fatos que talvez tenham contribuído para que Ângelo de Siqueira deixasse a música como atividade principal, os quais viriam também influenciar, posteriormente, até sua saída de São Paulo. É provável que a nomeação do novo mestre-de-capela para a matriz paulistana, o padre Matias Álvares Torres (Santo Amaro-SP, 1705/11 – São Paulo, 1780), a partir de 1738, tenha sido um desagravo contra Ângelo de Siqueira[43]. Posteriormente, em 1741, ele seria ainda humilhado publicamente. Fora solicitado, pelo Senado da Câmara paulistana, como orador nas festas do Corpo de Deus. No dito dia, estando todos vereadores presentes, teria sido proibido de falar pelo vigário português Mateus Lourenço de Carvalho, seu inimigo declarado. É provável que este vigário tenha influenciado também a nomeação de seu rival, o mestre-de-capela Matias Álvares Torres, o qual permanecerá na direção dos serviços musicais em São Paulo até 1768.

Contudo, teria sido de fato devido tão-somente a tais antagonismos, que Ângelo de Siqueira passou a dedicar-se cada vez mais às atividades como padre, ou tratava-se de uma opção vocacional? Que Ângelo de Siqueira tinha talento para a música, assim como para as leis, não há como negar. Tudo indica, porém, que ele de fato optou pela vocação clerical. Fundava, então, em São Paulo, sua primeira instituição religiosa, a Irmandade de São Pedro, e, por sua iniciativa também, foi construída a capela em louvor a este santo, entre 1740 e 1746. Outrora chamada São Pedro dos Clérigos, esta igreja situava-se bem próxima e perpendicular à antiga Matriz (Sé, após 1745) de São Paulo - ambas já demolidas.

Em 1744, Ângelo de Siqueira foi nomeado missionário. "Esta, realmente, fora sua especial vocação. Adestrado no púlpito e cheio de zêlo pela salvação das almas, devia-se expandir em dilatadas viagens e catequese mais frutuosa. A Câmara [de São Paulo] dirigiu-se estuante de júbilo, em carta de agradecimentos a frei João da Cruz – 7 de março de 1744- dizendo que *muito alegrara com a notícia certa de que vossa excelência por sua grande piedade se dignou a delegar no reverendo Dr. Ângelo de Siqueira alguns dos seus poderes para o bem espiritual de toda esta capitania mandando-o por missionário*" (Camargo, 1951 p.38- 9).

---

[43] O Morgado de Mateus, em 1765, se refere assim ao mestre-de-capela Matias Álvares Torres: *de idade de 70 annos, e conforme ella era também a muzica e a solfa* (Duprat, 1995 p.50). Já havia me referido a este mestre-de-capela, nas *Reflexões Introdutórias,* à nota de rodapé nº 11.

A partir de então, Ângelo de Siqueira parte em missões apostólicas para Cuiabá e Goiás.

Em 1746, foi nomeado missionário visitador, junto ao recém fundado Bispado de São Paulo. Eram suas obrigações:

> *que nas freguesias dele em que se achar em missão, os quais qualquer outra da nossa jurisdição possa procurar pelos suaves e prudentes meios que se lhe oferecerem e ocorrerem a estabelecer e aumentos das fabricas de cada uma igreja, ou se aceitando todas as doações ou donativos, que os devotos quiserem fazer para o devido fim, e ainda requerendo-se alguma sesmaria, entregando-se a algum devoto capaz para a feitorias rogando a cada um dos fregueses que por si, ou por outra pessoa vão em certos, e determinados dias cultivar as terras que assim forem doadas, ou sesmarias, e achando-os com esta zelosa resolução, e louvável animo, mandara de tudo fazer os autos e termos judiciais e necessários, com todas as solenidades precisas e jurídicas e segurança, e assinando com os Reverendos Párocos competentes, e assinando com os fabriqueiros, e pessoas necessárias, no que gratificarão o grande beneficio que Deus lhe fez de ereção e criação de seu novo bispado, esperando do mesmo senhor, a condigna remuneração de seu trabalho. Com tudo poderá fazer aceitação em nosso nome e das Igrejas respectivas, porque lhe concedemos todos os poderes em direito necessário. Dado nessa cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro sob nosso sinal e selo 29 do mês de agosto de 1746 - Bernardo Rodrigues Nogueira* [primeiro] *Bispo de São Paulo* (ACMSP – Registro de Provisões e Alvarás referentes à criação do Bispado de São Paulo e Ordens dos Excelentíssimos Bispos Diocesanos 1746-1842 p.14).

É possível que tenha feito, então, inúmeras viagens, desde Minas Gerais até a capitania de Rio Grande de São Pedro do Sul, passando por Santa Catarina.

Desde 1747, no entanto, Ângelo de Siqueira se encontrava na Vila de São Salvador dos Campos de Goitacazes - naquela época, pertencente à Capitania da Paraíba do Sul – onde, em 1750, já estava pronta a Igreja de Nossa Senhora da Lapa, assim como parte do seminário, cuja construção havia sido mais uma iniciativa sua.

Transfere-se pouco depois para o Rio de Janeiro, onde também fundou e construiu a Igreja e o Seminário da Lapa (ver Lamego, 1925 p.36-40). Apesar de extinto o seminário, e esta igreja, em 1810, ter passado para uma administração carmelita, ainda hoje permanece o famoso bairro carioca com o mesmo nome dado por Ângelo de Siqueira, devido a sua fiel devoção àquela santa.

É bem provável que em suas missões apostólicas tenha atuado também como músico, pelo menos até 1753, quando ainda estava no Brasil. No entanto, não há qualquer documento musical seu junto às missões.

Sua importância histórica, contudo, é inegável. Como em seu caso, raramente um músico brasileiro exerceu tanta influência política em seu país. É provável que no início de 1753 tenha partido para Portugal, onde, no dia 19 de junho, já em Lisboa, dava o seu importante parecer, solicitado pelo Secretário de Estado, não só sobre questões da organização administrativa, como principalmente sobre as divisões dos bispados no Brasil, recomendações estas que possivelmente viriam a influenciar o mapa dos atuais estados brasileiros (a íntegra do documento está transcrita por Alberto Lamego, 1925 p.40-46). Foi sugestão de Ângelo de Siqueira fixar a Serra da Mantiqueira como divisa entre São Paulo e Minas Gerais, assim como Nazareth (atual Nazareth Paulista) e Desterro (atual Mairiporã) passarem da Comarca do Rio das Mortes (São João d´El Rey) para São Paulo. Do mesmo modo, Ângelo de Siqueira recomendava que Paracatu passasse do Bispado de Olinda (Pernambuco) para o Bispado de Mariana (Minas Gerais), e localidades como Vila do Rio das Caravelas, Vila de Porto Seguro e Vila de Santa Cruz, então pertencentes ao Bispado do Rio de Janeiro, passassem ao Arcebispado da Bahia. A origem desta confusão quanto à jurisdição, quando não raramente uma localidade esteve subordinada ao mesmo tempo a um bispado e a uma comarca de uma outra capitania, remonta às próprias práticas colonialistas da Coroa portuguesa, pois o interesse da Metrópole era garantir o maior domínio possível sobre a Colônia, e não haveria melhor estratégia que uma fiscalização dupla e recíproca entre os subordinados.

Deste documento podemos saber também todo o rol de cargos eclesiásticos exercidos por Ângelo de Siqueira: escrivão, vigário de vara e da igreja, visitador, vigário geral e "muitas diligencias de segredo e importantes que me encarregaram os Rev^{mos} Bispos do Rio de Janeiro e mui particularmente no exercicio das missões" (Lamego, 1925 p. 40-41).

Ainda em 1753, nos arredores de Lisboa, parte em peregrinações por Cacilhas, Real Convento de Mafra (a missão iniciou-se aí a 10 de agosto de 1753) e Convento de Odivelas.

Botica Preciosa...

No ano seguinte, em 1754, Ângelo de Siqueira publica em Lisboa aquele que talvez tenha sido seu livro mais famoso, a *Botica Preciosa,* pelo qual se sabe que teve que ir *uma e muitas vezes à presença de V. Magestade* - tratava-se do rei José I, o que comprova seu prestígio junto à Corte -, e que, no Brasil, *tem obrado taõ innumeraveis prodigios, que se acha já reproduzida em dous Seminarios* (portanto, os Seminários da Lapa em Campos de Goitacazes e no Rio de Janeiro), *e em dezassete Igrejas, humas fundadas de* novo (ou seja, recentemente construídas), *e outras reedificadas, e quasi todas annexas ao Real Padroado de V. Magestade, e em muitos Oratorios publicos, edificados com o primor da arte, e despeza consideravel tudo por meyo das dilatas, e laboriosas missoens, que com desprezo das fadigas de huma peregrinaçaõ taõ larga, e só instado do zelo da salvaçaõ das almas, fiz, e edifiquei em varias povoaçoens, e dos certoens dos Guayazes, e Cuyabá.* A *Botica Preciosa* é uma das mais interessantes crônicas do século XVIII sobre a ação dos paulistas no processo de colonização e descobertas das minas. É provável que a crônica sobre a história de Minas Gerais, de Cláudio Manuel da Costa, publicado postumamente pelo jornal *O Patriota,* tenha sido escrito também sob alguma influência de Ângelo de Siqueira (ver Costa, abril de 1813). No prólogo da *Botica Preciosa,* Ângelo de Siqueira escreve um dos mais belos relatos sobre a predestinação pioneira de São Paulo, muito antes de se poder imaginar a importância que a cidade viria a ter no futuro:

> *Algum Astro desconhecido ainda das observaçoens Astrologicas domina sem duvida no horizonte da Cidade de S. Paulo, o qual com influxos muy activos inclina os animos dos Paulistas, seus habitantes, naõ só a serem nobres, mas altivos, naõ só valerosos, mas temerarios, naõ só laboriosos, mas exploradores, naõ só obedientes, mas hoje tambem obedientissimos, naõ só desprezadores de cabedais, mas tambem ambiciosos de honras. Esta uniaõ de circunstancias, que nelles concorrem, os moveo desde o principio da sua povoaçaõ a deixarem o commodo de suas casas, a companhia de suas mulheres, o amparo de seus filhos, e a communicaçaõ dos parentes para explorarem, e reconhecerem os paizes circumvizinhos á custa de suas proprias vidas, e fazendas.*

Ângelo de Siqueira completa ainda que os paulistas

> *conseguiraõ descubrir sitios fecundissimos em minas de ouro no Ribeiraõ do Carmo, Ouro preto, Rio das Velhas, e todas minas geraes, Serro do Frio, Rio das Mortes, Guayzes, Cuyabá, Mato grosso, e outras de finissimos diamantes, e de esmeraldas, e já hoje pelo Brasil com minas de prata* [sic] *desfruta a Real Coroa destes Reynos; e com que se tem enriquecido huma innumeravel multidaõ de Portuguezes, que concorreraõ à aproveitarse das producçoens deste inexplicavel trabalho dos Paulistas; huns estabelecendose no mesmo paiz, que sendo antes inculto, e deserto, se acha hoje cheyo de povoaçoens, de que algumas logras já o titulo de Cidades, e de Villas: outros recolhendose a Portugal com as riquezas, que alli adquiriraõ, fundaraõ casas, e vivem com a opulencia, que nunca souberaõ grangear seus avós* (...) *Estas trabalhosas fadigas dos moradores de S. Paulo, continuadas por tantos annos, accrescentaraõ huma consideravel extensaõ aos dominios da coroa de Portugal, e hum augmento mui avultado ao seu thesouro, para o qual conduzem annualmente as frotas da America mais quantidade de ouro, do que nunca transportaraõ as que Salomão mandava de Offir, mayor numero de diamantes, do que em nenhum tempo tributou Golcondá ao graõ Mogor.*

Eu vos adoro, a versão literária de Ângelo de Siqueira e a musical de Manuel Dias de Oliveira...

As únicas fontes impressas que pudemos localizar, referentes ao poema *Eu vos adoro,* foram em obras de Ângelo de Siqueira (Sequeira, 1754 p.596-599 / 1759 p.144-146). A continuação do poema *Eu vos adoro,* por Ângelo de Siqueira, com a frase *Amante Divino,* tem o mesmo tipo de relação com o *Amante Supremo,* de Manuel Dias de Oliveira. Ou o compositor, ou alguém ligado a ele, compôs novos versos, como variação da edição do missionário paulistano, ou ambas as obras remontam a uma terceira fonte, mais antiga, talvez até oriunda de alguma prática popular. O fato é que Ângelo de Siqueira, como missionário que foi, tendo percorrido várias capitanias brasileiras, pode ter recolhido algumas poesias de devoção popular, publicando-as posteriormente em Portugal.

Ângelo de Siqueira	*Manuel Dias de Oliveira*
(Sequeira, 1754 p.596-597) *Nos Lausperenne da Corte, ou de outra qualquer parte onde se expuzer o Santissimo Sacramento, serão muito devoto os vizinhos vestirem alguns mininos em fórma de Anjos para assistirem, e poderáõ cantar os hymnos seguintes com muita devoção, e poderá também o povo rezar, ou cantar, como mais lhe ditar a sua devoçaõ neste, ou em outro qualquer tempo.*	*(OP – ver também CT-OP Vol. I, 1991 nº56 p.46)* *Eu vos adoro a 4^a / Com Violinos / e Baxo p^r seu / Autor Mel Dias de $Olivr^a$ / P^a Q^{ta} feira / P^a o uzo de / Joaõ $Ferr^a$ Paes* [X^{de} ? - ilegível] – com assinaturas posteriores: *Pertence a* [ilegível] *$Andr^a$* e ainda *P^e a Carlos* [ilegível] *de C.dj.B*
I Eu vos adoro Cada momento, O' vivo paõ do Ceo Gran Sacramento III Por vos ter perto Fino por certo Vem fazerse por vós Doce alimento	I Eu vos adoro O' Pão sacramentado Doce fructo do Ceo Mana sagrado
	II Dos Serafins Naõ cesse o canto Dizendo sempre Sancto Santo Santo

II	III
Alma contrita, Deixai tristezas, Que a summa alteza Buscarvos vem. *V* Com reverencia Seja louvado, Sempre adorado Com submissão. VI Ao Padre a gloria Seja pois dada, E á Mãy sagrada, De quem nasceo.	Louvado em fim sejaes Nesta memoria Alto Deos summo bem Penhor da Gloria

Eu vos adoro, outras obras musicais homônimas...

Pudemos localizar ainda quatro outras obras musicais sob o título *Eu vos adoro,* todas provenientes de Minas Gerais.

O segundo *Eu vos adoro* [Mi menor], é outro autógrafo de Manuel Dias de Oliveira[44]. Trata-se de uma brevíssima peça de 19 compassos, para SATB, dois violinos e *Basso.* Não consta dos manuscritos a parte de tenor, que injustificadamente não foi anotada pelo compositor. As partes encontram-se em meio aos manuscritos das *Matinas da Assunção de Nossa Senhora* (ver Barbosa, 1979 p.225-226), também de autoria de Manuel Dias de Oliveira. Ao que tudo indica, o compositor anotou posteriormente este *Eu vos adoro,* quando as partes das *Matinas* já haviam sido confeccionadas. No caso das *Matinas,* alguns trechos são do punho de Manuel Dias de Oliveira, mas em sua maior parte foram confeccionadas por um excelente copista, reconhecido tão-somente pela assinatura *Passos.* Seria ele um aluno ou assistente do compositor? A obra traz interessantes revelações estilísticas, que a aproxima tanto do *Te Deum* em Si menor, como do *Misere* em Ré maior. Nas partes deste *Eu vos adoro* em Mi menor (MA) observam-se as mesmas três estrofes do *Eu vos adoro* em Dó maior (OP).

A terceira obra musical *Eu vos adoro* é de autoria de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, e encontra-se na Banda Euterpe, em Itabira, segundo me informou André Guerra Cota. Infelizmente, não nos foi permito consultar as fontes, acesso este negado pelo próprio Sr. Cota, o qual ainda detém o acesso àquele importante arquivo. Sobre esta obra não consta qualquer indicação em catálogos publicados.

A quarta obra, proveniente de Ayuruoca, encontra-se arquivada no Departamento de Música da ECA-USP, em São Paulo (AY-031 - segundo nossa catalogação, de 1985, em trabalho conjunto com Stephen Hartke; May 0003 - de acordo com a catalogação atual, da equipe coordenada por Lorenzo Mammi). Trata-se de material incompleto, já que faltam as partes instrumentais, restando tão-somente o coro SATB. Esta obra parece ser da primeira metade do século XIX, sem indicação de autoria, sob o título *Adoração ao Santíssimo Sacramento,* contendo apenas a primeira estrofe, sendo o texto coincidente com a versão de Manuel Dias de Oliveira (ver Partituras nº*)* *æ.*

O quinto *Eu vos adoro* encontra-se depositado no Museu da Inconfidência de Ouro Preto, e, segundo Mary Ângela Biason, constará como obra nº 390 do ainda inédito Vol. III do Catálogo Temático daquele importante arquivo musical. Trata-se de uma obra de menor interesse artístico, do século XIX, com partes para

[44] Pudemos identificar e transcrever estes manuscritos, por sorte, na véspera do fechamento do Museu da Música da Arquidiocese de Mariana, onde, infelizmente, foram proibidas as consultas por tempo indeterminado – fato este que só temos a lamentar. Com isso, não só o nosso trabalho como de inúmeros outros pesquisadores é fortemente prejudicado. E o mesmo já ocorreu com o Arquivo da Banda Euterpe de Itabira, o que causa grande apreensão em torno do destino destes valorosos acervos.

SATB e *Basso*, cujos manuscritos anônimos são provenientes da *Sociedade Musical do Senhor Bom Jesus de Mattosinhos* de Ouro Preto, conforme consta do carimbo. O texto traz ainda outras variações, tanto em relação à versão de Ângelo de Siqueira, como de Manuel Dias de Oliveira:

Eu vos adoro
O sacramento

Que de nossas almas
Sois alimento

Os anjos descem do céu
Para incençar o Senhor

Outras publicações em Portugal de Ângelo de Siqueira...

Ainda no ano de 1754, Ângelo de Siqueira se transfere para o Porto, onde passa a morar na casa de Diogo de Sousa, "Governador das armas do Porto, e Sargento mór de Batalhas" (Sequeira, 1754 p.8), realizando missões naquele bispado, em Nordelo, e nos conventos de Santa Clara e das Religiosas de Monchique, além de fundar igrejas dedicadas à Nossa Senhora da Lapa. Posteriormente passará por Setúbal, e ainda regressará a Lisboa, além de realizar uma segunda missão em Cacilhas.

Sobre o ano de 1755 há pouca documentação, mas é provável o reencontro com o outro grande intelectual paulistano da época, o historiador Pedro Taques, seu velho amigo, e que tenham sofrido, como todos, as conseqüências do terremoto (ver Camargo, 1951 p.77).

Por fim, durante sua estada em Portugal, passará ainda pelas "regiões do Douro, cujos centros principais já anteriormente visitara: Porto, Coimbra, Aveiro, Penafiel e Figueira da Foz" (Camargo, 1951 p.80) e Minho, quando esteve em várias localidades do arcebispado de Braga, tendo pregado em sua catedral, além de missões, entre outras, nas igrejas de São João do Souto e em conventos, como Senhor Bom Jesus do Monte (ver Camargo, 1951 p.80). O cônego Camargo acredita ainda que "Ângelo de Siqueira, em fins de 1758, abandonou Portugal" (Camargo, 1951 p.93), mas talvez a data de seu regresso à pátria seja posterior, pois, em 1761, ainda no Porto, estaria publicando seu último livro conhecido, *Fructuoso Desvelo*.

A partir de então, não há, no atual estágio da pesquisa, qualquer informação sobre o paradeiro de Ângelo de Siqueira. A data e o local de sua morte, no Rio de Janeiro, a 7 de setembro de 1776, sabemos tão somente graças à inscrição num quadro a óleo, na cidade do Porto, localizado e fotografado por Alberto Lamego (Lamego, 1925 p.35). O quadro, que antes se encontrava na sacristia da Real Capela da Lapa, havia sido transferido para o hospital construído em frente à dita igreja. A importância deste quadro é evidente, pois se trata do mais antigo retrato de um paulista e também de um músico brasileiro.

Domingos Caldas Barbosa – o Lereno Selinuntino...

Voltando ao repertório de "Lereno", dele restaram poemas e libretos, e sob a perspectiva da execução musical de uma obra do passado, infelizmente, só podemos analisar aquilo que está posto em partitura. E o literato Antônio Cândido de Mello e Souza avalia: "na verdade a *Viola de Lereno* não é um livro de poesias, é uma coleção de modinhas a que falta a música para podermos avaliar devidamente" (apud Moraes, 1969 p.49) ou ainda dito em outras palavras, "Domingos Caldas Barbosa é antes um modinheiro cujas letras têm pouca força sem a partitura" ([Souza], 2000 p.93). Já Rubens Borba de Moraes, também avaliando como frágil a consistência literária da *Viola de Lereno,* pretende excluí-la da literatura e classificá-la dentro do contexto musical: "As modinhas do cantarino Caldas Barbosa pertencem à história da música e ali ocupam um lugar

proeminente" (Moraes, 1969 p.50). Mas observando-se a questão a partir da perspectiva da criação musical de fato, infelizmente não se pode hoje analisar a *Viola de Lereno,* pois a maior parte das respectivas partituras se perdeu.

Há notícia, no entanto, de algumas versões musicais, por parte de compositores de fato, como os que musicaram textos de Caldas Barbosa, alguns anônimos, outros conhecidos, como os portugueses Marcos Antônio Portugal (Lisboa, 1762 – Rio de Janeiro, 1830) - óperas e modinhas; Antônio José do Rego (?) – modinhas; e Antônio Leal Moreira (Abrantes, 1758 – Lisboa, 1819) – óperas. Caso sejam localizados manuscritos musicais da pena de Caldas Barbosa, certamente a história será outra. Por enquanto, sua participação na história da música brasileira se restringe ainda às atividades distintas como intérprete e letrista de modinhas populares por um lado, e de libretista culto, por outro, sendo esta última, com certeza, a menos conhecida, mas cujo interesse artístico não é menor e à qual ele certamente se dedicou mais intensamente.

Cinco modinhas, com poemas de "Lereno", foram publicadas pela primeira vez no Brasil em 1963, por Mozart de Araújo (trata-se da reprodução fac-símile da antiga edição do *Jornal de Modinhas,* publicado originalmente pelos franceses Domingos Francisco Milcent e Pedro Anselmo Marchal, em Lisboa).

A primeira delas tem como título *Ora, a Deos Senhora Ulina,* com música de Antônio José do Rego - "Diretor de Música dos Teatros do Bairro Alto e do Salitre, tendo sido também mestre no Teatro da Rua dos Condes e no Teatro S. Carlos, onde se cantaram várias óperas de sua autoria. Era cantor e organista da Capela Real, em Lisboa, e costumava acrescentar ao seu nome, nas partituras, o honroso título de *Criado de S.A.R.*" (Araújo, 1963 p.74-75).

Outros quatro poemas de Caldas Barbosa, editados no *Jornal de Modinhas,* foram: *Raivas gostosas, Se dos Males, A doce União do Amor* e *Você trata amor em brinco,* com músicas compostas por Marcos Antônio Portugal (Araújo, 1963 p.75).

Já os três libretos de Caldas Barbosa, publicados em Lisboa, foram: *Os Viajantes Ditosos* (1790), com música de Marcos Antônio Portugal – mas segundo a lista de obras redigida pelo próprio compositor, trata-se da tradução de um original italiano, *I Viaggiatori Felice,* cuja parte musical foi composta em 1791 (ver Borba & Graça, 1963 I-Z p.399); *A Saloia Namorada ou o Remedio he casar* (1793) e *A Vingança da Cigana* (1794), estas duas últimas com música de Antônio Leal Moreira (ver Moraes, 1969 p.44, 47, 50 e 51), cujas partituras - ou mais provavelmente partes manuscritas - constavam também do acervo particular de Lourenço José Fernandes Braziel (São João d'El Rey, 17??-1831), segundo seu inventário (IPHAN-SJR, Inventário nº128).

A ópera *A Vingança da Cigana* foi encenada mais recentemente em 1983, no Teatro Nacional de Brasília, graças à cooperação com o músico português Manuel Ivo Cruz – informação esta que me foi gentilmente passada pelo compositor e musicólogo Harry Crowl. Quanto à outra ópera, Marcos Antônio Portugal também declara ter sido compositor de uma *Saloia Namorada,* entre "quinze entremeses, burletas e farsas portuguesas" (Borba & Graça 1963 I-Z p.399).

A Saloia Namorada de Marcos Antônio Portugal teria sido – segundo seu próprio relato - composta no Rio de Janeiro, em 1812, configurando-se como sua única obra para cena feita no Brasil. Ayres de Andrade comenta o fato:

> *Assistiu-se ali* [na Real Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro]*, em 1812, à representação de uma farça de Marcos Portugal pelos alunos do Conservatório instituído na Real Fazenda de Santa Cruz pelo Príncipe Regente D. João. Esta peça, "A Saloia Namorada", já havia sido musicada em 1793 pelo compositor português Antônio Leal Moreira, sendo o texto de autoria do poeta brasileiro Domingos Caldas Barbosa.* (Ayres de Andrade, 1967 Vol.I p.72).

Mas talvez tratasse de uma produção conjunta, quem sabe, portanto escrita a quatro mãos, por Marcos Antônio Portugal e seu cunhado e amigo Antônio Leal Moreira, quando da publicação do libreto em Lisboa, tendo sido a mesma reutilizada ou arranjada para a execução carioca. Só o confronto dos manuscritos musicais poderia esclarecer a questão. Este raciocínio justifica-se pela notícia da

curiosa parceria entre Marcos Antônio Portugal e Antônio Leal Moreira, por exemplo, na composição de um *Te Deum* (ver Borba & Graça 1963 I-Z p.398-399), por ocasião da assinatura do acordo na Convenção de Sintra (30 de agosto de 1808) – onde se definiu "o princípio de não perseguição por idéias políticas favoráveis à França" (Saraiva, 1979 p.266). Talvez os compositores – e principalmente Marcos Portugal - estivessem então tentando dar "provas de lealdade", após terem servido "com sua arte e sua pessoa" à corte francesa do general Junot, "se é que não com simpatia manifesta aos jacobinos..." (Borba & Graça 1963 I-Z p.399).

Mas voltando a Domingos Caldas Barbosa, pois o principal objeto de estudo deste breve relato é o libretista brasileiro, tendo sido ele militar no Brasil, tornou-se depois capelão em Portugal.

Cabem aqui as interessantes observações de Mozart de Araújo:

> *E para merecer a graça de se fazer ouvir pela nobreza e penetrar com a sua viola no palácio de Belém ou Queluz, Caldas Barbosa – tal como faria depois o nosso Padre Mestre José Maurício – teve que usar da batina, que nêle, diga-se de passagem, não foi nem uma tendência e muito menos uma vocação. A batina era um pretexto e um artifício que lhe garantia o ingresso na corte. Tendo como rivais impiedosos Filinto Elísio e o próprio Bocage, que não lhe perdoavam o talento, Caldas Barbosa, para vencer os fatôres adversos da côr e da pobreza, se cobria com a batina* (Araújo, 1963 p.29).

Observada sob uma ótica atual, as atitudes de Caldas Barbosa seriam hoje típicas de um "bajulador" – mas devemos entender que o espírito rebelde de alguns grandes artistas europeus, influenciados pelo Iluminismo e pela Revolução Francesa, não era de modo algum a regra daquela sociedade colonialista luso-brasileira, marcada antes pela subserviência de uma monarquia absolutista.

E o mulato brasileiro, ao adular as autoridades lusitanas, mesmo que interpretasse suas modinhas, cantando ou tocando, não pode ser hoje reconhecido como compositor, pois é óbvio, falta sua suposta música. Pelo que se pode avaliar de suas inúmeras publicações, a maior parte inclusive de literatura culta (ver entre outros, Moraes, 1969 p.41-52/Martins, 1992 Vol.I p.513), ele estava de fato muito mais ligado à arte das letras. Dadas as devidas proporções, e elas são bem distantes, poderíamos talvez compará-lo a uma figura moderna, como Vinícius de Morais (Rio de Janeiro, 1913-1980), igualmente muito mais poeta que músico, mas cujo nome sempre é associado à música popular brasileira. E deste, ao contrário daquele, bem se conhecem as dezenas de músicas - dos cançonetistas de fato - para seus poemas.

Neste sentido, o poeta, libretista e tradutor Domingos Caldas Barbosa não foi o único. Há também outros casos de autores do período colonial outrora freqüentemente mencionados como músicos ou compositores, mas que são fundamentalmente artistas das letras. Em ordem cronológica, poderíamos citar os autores brasileiros cujas obras literárias haviam sido editadas em Portugal.

Por fim, não quero aqui me estender sobre o tema, mas não deixa de ser curiosa a constatação de que foram brasileiros os dois maiores libretistas portugueses do Setecentos: "O Judeu", na primeira metade daquele século, e "Lereno", na segunda.

Tomé Joaquim Gonzaga Neves...

Destaca-se também o igualmente pouco conhecido Tomé Joaquim Gonzaga Neves (Rio de Janeiro, 1738 – Porto, 1819), como tradutor de libretos italianos publicados em Lisboa. Exemplos de sua produção temos n'*O Pastor Fiel – Tragi-Comedia Pastoril do Cavalheiro Guarini* (1789), *La Lodoiska* (1795), *La Morte di Cleopatra* (1800) e *La Pulcella di Rab* (1804), todas obras sem indicação de compositor para as partes musicais. Mas em algumas outras publicações, também de libretos italianos traduzidos para o português pelo carioca, constam os nomes dos compositores, como Marcos Antônio Portugal - *Il Furbo contra Furbo* (1800), *La Zaira* (1802), *La Merope* (1804), *Ginevra Di Scozia* (1805 – mas segundo a lista do compositor seria 1804) – e ainda uma única obra de Antônio José do

Rego (o mesmo compositor de modinhas com poemas de "Lereno") – *Il Conde di Saldagna* (1807). Quase sempre as publicações destes libretos eram bilíngües e as práticas musicais da época igualmente indicam tanto a execução das óperas tanto em português como em italiano.

Tomé Joaquim Gonzaga Neves, primo de Tomás Antônio Gonzaga, foi, segundo Borba de Moraes, possível "verdadeiro autor da terceira parte de *Marília de Dirceu"* (ver Moraes, 1969 p.178-180). E neste caso, mais uma prova de que não há edição definitiva, pois o próprio Manuel Rodrigues Lapa, insigne historiador português, não menciona tal possibilidade.

Autores não publicados...

Entre aqueles que não foram editados em tempos coloniais, podemos citar, em meio ao rol de literatos que escreveram obras com música, o célebre poeta baiano Gregório de Matos Guerra (Salvador, 1623 – Recife, 1696) - cujo espirituoso talento na linguagem e ousadia no conteúdo jamais passariam pelo autoritarismo estúpido do Santo Ofício – além do compositor pernambucano Luís Álvares Pinto e dos árcades inconfidentes Cláudio Manuel da Costa e Inácio José de Alvarenga Peixoto.

Luís Álvares Pinto...

Este compositor pernambucano foi personalidade significativa em seu tempo. Embora seja autor de vasta produção musical, devido à perda de inúmeras obras, apenas dois títulos foram localizadas até agora: um *Te Deum laudamus* para coro SATB e Basso (faltando o restante da orquestração) e um *Salve Regina.*

Luís Álvares Pinto diversificava suas áreas de atuação profissional. Além de músico, foi também professor de "primeiras letras". "Em 1784 publicou em Lisboa um *Dicionário pueril para uso dos meninos ou dos que principiam o abc e a soletrar dicções,* do qual não restou nenhum exemplar" (Marcondes, 1998 p.630). Foi autor igualmente de obras didáticas musicais.

Mas o que mais nos interessa neste tópico, é que consta, como de sua autoria, "uma comédia em três atos, *Amor mal correspondido,* da qual restam apenas alguns excertos, e que foi encenada em 1780, na Casa da Ópera do Recife [construída em 1772], e reapresentada várias vezes até 1783" (Marcondes, 1998 p.630). Galante de Sousa, segundo A. J. de Melo, citando Pereira da Costa, reproduz o resumo do libreto:

> *Florisbelo e Celauro, aliados de Clorinda, marcham contra Troante, tirano da Grécia, com forças suas e de Albânia, a vingarem esta das correrias e devastações de Troante nas fronteiras. Avistam-se os dous exércitos e fere-se a batalha, mas suspende-se para que se decida pelo duelo singular de Florisbelo e Troante, no qual êste é morto por aquêle, que faz o seu reino tributário da Albânia. Tudo isto é só narrado. De volta os príncipes em Albânia, namoram-se de Clorinda, que procuram tornar sensível à sua ternura, encobrindo-se ambos êles príncipes recìprocamente a sua paixão. Clorinda declara-se em favor de Florisbelo, a quem assegura fidelidade; mas depois cativam-na os modos e simpatia de Celauro, e despede a Florisbelo do reino. Sai êste por causa da sua despedida, a tempo que já Celauro também ciente da versatilidade de Clorinda, que dêle procura fazer entender o seu amor, a detesta. Clorinda se quer tornar a Florisbelo; mas êste, presente Celauro, lhe exprobra o vil procedimento. Então Celauro por princípios de cavalheirismo a defende, do que resulta irem às armas, e em campanha vencer Florisbelo a Clorinda e a Celauro, e obrigar a êstes a casarem-se* (Sousa, 1960 Vol.I p.125).

Ainda sobre o libreto, Galante de Souza entende que

> *dêste modo, em várias relações,* [é] *o "Amor mal correspondido", o que melhor manifesta o todo da peça. Um anel que Clorinda deu a Estojo, e um colar dado por Celauro a Lanceta, são a fonte das jocosidades e risos da lacaiada* (Sousa, 1960 Vol.I p.125).

O destacado estudioso do teatro brasileiro nos confirma também precisamente a existência da música naquela obra (Sousa, 1960 Vol.I p.125-126):

Tem uma espécie de côro figurado pela música uma só vez, a qual (sic) canta a Clorinda esta quadra:

Tristes lágrimas causadas,
De amor mal correspondidas,
Se amar promete acabar-me,
Privai, privai os meus dias.

Por certo haveria muitos outros momentos em que a música estaria interagindo com o texto. É provável até que tenhamos nesta obra uma das mais antigas óperas brasileiras, senão a primeira. As fontes históricas que indicam as apresentações na Casa da Ópera do Recife, somadas às características do autor Luís Álvares Pinto, o qual era acima de tudo um músico compositor, nos levam a concluir que se trata daquele gênero dramático com fortes intervenções musicais – com partitura escrita para vozes e orquestra. Mas só a localização das partes musicais poderiam viabilizar não só um estudo mais aprofundado, como uma nova apresentação, para que possamos ter um conhecimento mais factual daquilo que teria sido de fato um exemplo do gênero ópera no Brasil dos tempos coloniais.

Cláudio Manuel da Costa...

Através de uma carta autógrafa endereçada à Bahia, provavelmente de 1759, com o título *Apontamento para se unir ao Cathalogo dos Academicos da Academia Brazilica dos Renascidos,* sabe-se que Cláudio Manuel da Costa é autor de várias poesias dramáticas (IEB-USP, Coleção Lamego cód.3.5.A8), além de tradutor (para o português) de obras do célebre poeta, dramaturgo e libretista italiano radicado em Viena, Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi (Roma, 1698 – Viena, 1782), conhecido pelo pseudônimo grego de Metastasio – o mais influente libretista europeu do século XVIII. Há duas traduções conhecidas de libretos de Metastasio, portanto do original em língua italiana, a *Comédia do mais heróico segredo – Artaxerxe* e *Ópera de Demofoonte em Trácia,* cujos manuscritos, localizados - segundo Melânia Silva de Aguiar (In: Proença Filho, 1996 p.29) - por Tarquínio de Oliveira (MA), foram transcritos e editados por Suely Maria Perucci Esteves (AMI-OP, 1984 Vol.VII/1990 Vol.VIII).

É possível, contudo, que o objetivo destas traduções fosse então a representação teatral, talvez até com algumas inserções musicais locais. Muito dificilmente o Glauceste Satúrnio de Vila Rica estaria idealizando uma adaptação integral do canto, em português, para uma entre as inúmeras versões musicais (óperas) européias destes libretos.

Só para poder levantar uma hipótese, o libreto *Demofoonte* foi musicado, entre outros, por Antonio Caldara (Veneza, 1670 – Viena, 1736), Leonardo Vinci (Strongoli-Calabria, 1690 - Nápoles, 1730), David Perez - "primeira ópera escrita logo após sua chegada em Lisboa por volta de 1752 e estreada com grande sucesso" (Burney, 1957 Vol.II p.934 – com minha tradução do inglês) e ainda Mattia Vento (Nápoles, 1735 – Londres, 1776), cuja versão foi estreada em 1765 (segundo Riemann/L-Z, 1961 p.843). Se Cláudio Manuel da Costa adaptou o libreto para uma versão musical já existente, a probabilidade maior é que tenha sido, portanto, para a obra de David Perez, por sua já aqui dita maior influência em Portugal.

O árcade mineiro deixou também em manuscrito um único libreto próprio: *O Parnaso Obsequioso - Drama - Para se recitar em Muzica no dia 5 de dezembro de 1768* (Franco, 1931 1ª ed./Proença Filho, 1996 p.307-320). Não há qualquer notícia, porém, sobre se esta obra literária – composta para o aniversário do Conde de Valadares, então Governador de Minas - recebera, em tempos coloniais, qualquer composição musical, seja em números isolados ou para todo o texto.

Inácio José de Alvarenga Peixoto...

Entre todos estes autores literários, o inconfidente carioca é aquele sobre quem há menor certeza quanto ao fato de ter sido libretista para obras musicais.

Rodrigues Lapa aponta as dificuldades em suas pesquisas sobre "o drama lírico *Enéias no Lácio,* que Alvarenga teria dedicado ao marquês [de Lavradio] e teria sido levado à cena no teatro de ópera [Teatro de Manuel Luís Ferreira[45]] do Rio de Janeiro:

> *Por mais esforços que fizéssemos por descobrir este drama, não conseguimos havê-lo às mãos. Seria composição original, ou seria, como supomos, qualquer adaptação do teatro italiano, então muito em voga?"* (Lapa, In: Proença Filho, 1996 p.924).

Há notícia de que Alvarenga Peixoto tenha traduzido a tragédia *Merope,* de Maffei, obra perdida (ver Sousa, 1960 Vol.I p.126). Estudos mais recentes indicam que talvez Silva Alvarenga fosse o tradutor (ver Martins, 1992 Vol.II p.275).

Os primeiros libretos publicados no Brasil...

Mas há também autores que foram editados já no Brasil, posteriormente a 1808, quando do início das atividades tipográficas, de fato, com a instalação da Impressão Régia no Rio de Janeiro. São os casos de libretistas já nos fins dos tempos coloniais, hoje pouco ou quase nada conhecidos, como os portugueses Gastão Fausto da Câmara Coutinho (Lisboa, 1772-1852) e Antônio Bressane Leite de Paula (Santo André-Portugal, 1748 – Comarca do Rio das Mortes?, 18??).

Gastão Fausto da Câmara Coutinho...

Gastão Fausto da Câmara Coutinho, "Cavaleiro da Ordem de Cristo" (Sousa, 1960 Vol.II p.197), teve boa sorte editorial, pois várias obras suas foram publicadas em vida. Segundo notícia da *Gazeta do Rio de Janeiro,* em 1808 – sua mais antiga referência no Brasil, que pude localizar - foi nomeado "1º Tenente da Armada" [Marinha de Guerra]. Ao que tudo indica, não era um talento raro em seu tempo, antes mais um "bajulador". É o que podemos observar na adulatória de seus *Parabens ao Principe Regente Nosso Senhor e à Patria, pelos presagios felices da Restauração de Portugal* (Coutinho, 1808), cuja fragilidade literária é eminente (ver também Camargo & Moraes, 1993 Vol.I p.11-12 – onde a obra se encontra citada, mas sem qualquer comentário).

No entanto, é dele o mérito de ter sido o primeiro libretista com obra publicada no Brasil, com o drama *O Triunfo da América – Drama por D. Gastão e a Muzica por J. M. N.* (a partitura manuscrita está arquivada em VV, e consta do CT-VV, p.167 Nº15 / e sobre a obra literária publicada ver Coutinho, 1810/citado também por Camargo & Moraes, 1993 Vol.I p.68). Embora não esteja indicada no título da publicação literária, a música foi composta em 1809 por José Maurício Nunes Garcia e "recitada, na expressão do padre Perereca, no dia 13 de maio de 1810" (Mattos, 1997 p.76/CT-JMNG, nº228 p.324).

No entanto, talvez fosse mais importante, na época, a indicação do nome dos cantores – ocultando o compositor mulato carioca - já que o rol vem descrito na publicação literária: "Domingos Botelho, Joaquina Lapinha, Rita Feliciana, Francisco de Assis e Maria Candida" (Coutinho, 1810 [p.6]/citado também por Camargo & Moraes 1993 Vol.I p.68).

---

[45] "Não se sabe ao certo quando foi inaugurada a casa de espetáculos de que era empresário [o português] Manuel Luís Ferreira, protegido do Marquês do Lavradio. Ficava situada em terreno da atual Praça Quinze de Novembro, com a frente voltada para o Paço. Existia, não há dúvida, em 1773, pois o viajante Parny, que visitou o Rio de Janeiro naquele ano, refere-se à Ópera do Rio de Janeiro, lamentando não poder visitá-la, porque a isso se opusera o vice-rei. Parece certo que deva ter começado a existir depois do incêndio da Casa da Ópera do Padre Ventura, em 1769. (...) No governo do Marquês do Lavradio devem ter sido esplendorosas as noitadas dêsse teatro, porque o vice-rei era amigo de funções teatrais. Sob Luís de Vasconcelos, possivelmente continuou a prosperar, pois o novo vice-rei era também amante das artes. O declínio dessa casa começou certamente com o 'taciturno' Conde de Resende. A chegada do Regente de Portugal animou o empresário, (...) tendo sido o teatro então especialmente reformado. Mesmo assim, tornou-se insuficiente, pelo tamanho e pelo aspecto, para uma cidade que, dali em diante, seria a sede da côrte. A inauguração do Real Teatro de São João, em 1813, determinou o fechamento do Teatro de Manuel Luís. (...) O edifício foi demolido em 1903, 'polegada por polegada, com grandes esforços de picareta e alvião, tão rijas eram suas paredes' " (Sousa, 1960 Vol.I p.139/281-284). Entre 1808 e 1813, segundo as edições de libretos e anúncios na *Gazeta do Rio de Janeiro*, o Teatro de Manuel Luís Ferreira passou a ser chamado de "Real Teatro". Ayres de Andrade o chama ainda "Teatro Régio".

O padre compositor escreveu música também para uma outra peça de Câmara Coutinho, *Ulisséa, Drama Eroico, posto em Muzica por Joze Mauricio Nunes Garcia em 1809 para o dia 24 de junho* (C-VV, nº13 p.166/CT-JMNG, nº229 p.325-327).[46]

A Senhora Lapinha, a primeira "prima donna" brasileira...

As partituras e partes destas duas composições musicais para cena, ambas com solos dedicados ao soprano brasileira Joaquina Maria da Conceição da Lapa, foram localizadas apenas "em 1967, por Silva Dionísio (...) encarregado de ordenar o arquivo de música do Palácio Ducal[47] de Vila Viçosa" (CT-JMNG, Nº229 p.325). Trata-se, nestes casos, não do gênero ópera, mas sim, muito provavelmente, de alguns poucos números musicais com canto, compostos para execução entre os trechos maiores de fala.

E cabe aqui algumas considerações sobre esta intérprete acima citada, mais conhecida na época como "Joaquina Lapinha" ou "Senhora Lapinha" – a primeira cantora de destaque de que se tem notícia no Brasil. Curiosamente, uma ópera de Antônio José do Rego - aquele mesmo parceiro de Domingos Caldas Barbosa e Tomé Joaquim Gonzaga - intitulada *O Gato por Lebre,* também traz "uma parte separada para Joaquina Lapinha", além de "uma modinha brasileira". Eis as anotações do musicólogo português José Augusto Alegria:

> *"O Gatto por Lebre / Para se reprezentar no Theatro do Salitre / Original d'Antº Joze do Rego Muzico de S. A. em 1804". No rosto é designado por "Farça". Partitura para "Corni in Elafa, Traversieri, violini, viola, Flavio, Laverco e basso". Tem uma cavatina, uma modinha brasileira e um dueto – de Lesbina e Flávio. Há uma parte separada para Joaquina Lapinha, partitura para o ponto e respectivas partes instrumentais* (C-VV, p.166 nº12).

Il Fanatico in Berlina, de Giovanni Paisiello, é ainda outra ópera em cujos manuscritos constam o nome da Senhora Lapinha no rol de cantores, também citada no catálogo do padre Alegria, mas sem indicação de data (C-VV, p.171 nº34). Embora a partitura esteja em italiano, as partes dos cantores já estavam com os textos todos traduzidos para o português, o que prova a execução na época também em língua portuguesa.

Na parca bibliografia brasileira que pude consultar, consta que Lapinha participou do "elenco [brasileiro] mais antigo, de que temos notícia, (...) criado no Rio de Janeiro, sem despesa para o erário régio, pelo vice-rei Luís de Vasconcelos (1779-1790), (...) sob direção do tenente-coronel de Milícias, Antônio Nascentes Pinto" (Souza, 1960 Vol.I p.113/Vol.II p.292). Lapinha esteve posteriormente no Porto, Coimbra e Lisboa, então considerada pela *Gazeta de Lisboa* uma "célebre cantora americana" (Ayres de Andrade, 1967 Vol.II p.184-185/Marcondes, 1998 p.431) e "com sua magnífica voz, fazia o que queria" (Mattos, 1997 p.26).

Galante de Souza salienta ainda que Lapinha "deveria ser cantora de muito mérito, porque, apesar da proibição[48] de que as mulheres tomassem parte em representações nos palcos de Lisboa, obteve permissão para cantar no Teatro de S. Carlos a 24 de janeiro de 1795" (Sousa, 1960 Vol.II p.292), em benefício para a Casa Pia, na qual Marcos Portugal atuou como professor das crianças carentes ali abrigadas.

Ela deve ter permanecido em Portugal pelo menos até por volta de 1804, data dos manuscritos d'*O Gato por Lebre*, ou 1805, quando Manuel Maria Barbosa

---

[46] Não pude localizar qualquer publicação da obra literária.

[47] Segundo José Augusto Alegria (1989), o Palácio é "Real" e não "Ducal".

[48] Tratava-se de mais uma resolução estúpida de Maria I. Segundo Galante de Sousa, "esta ordem não alcançou a colônia, pois os elencos organizados no fim do século XVIII, no Rio de Janeiro [do qual participava Lapinha], em S. Paulo e em Pôrto Alegre, (...) incluíam elementos femininos" (Sousa, 1960 Vol.I p.118). O viajante Freireyss, no entanto, indica ter tomado conhecimento de semelhante proibição em Vila Rica (ver Freireyss, 1982, p.44).

Àqueles anos, marcados por uma maior incompetência e nocividade da Coroa portuguesa, através das práticas colonialistas primitivas ou neomercantilistas do ministro Martinho de Melo e Castro, remonta também o desastroso Alvará de 5 de janeiro de 1785, "Proibindo as Fábricas e Manufaturas" no Brasil (ver Alves Filho, 1999 p.116-117).

du Bocage (Setúbal, 1765 – Lisboa, 1805) lhe dedica versos literários. Quem sabe, só regressou ao Brasil por ocasião da vinda da corte, em 1808.

Pude localizar a informação de ter havido um concerto lírico no Rio de Janeiro no dia 14 de outubro de 1809, no qual Lapinha teria se apresentado ao lado da cantora Charlotte D'aunay, incluindo-se ainda, no repertório daquele sábado, obras instrumentais para violino, interpretados pelos italianos "Lansaldi" (muito provavelmente trata-se de Francisco Inácio Ansaldi) e "Lami" (sobre o qual nada pude localizar). O concerto finalizava com algumas aberturas de Mozart com grande orquestra, algo extraordinário para a época, pois não há, antes disso, notícias de obras do compositor de Salzburgo executadas no Brasil, fora, é claro, o mistério em torno da antiquíssima parte de tenor do *Requiem,* arquivada em São João d'El Rey (LSJ). A interessante notícia, no entanto, encontrava-se na seção "Avisos" da *Gazeta do Rio de Janeiro*, uma espécie de anúncios classificados da época – portanto, uma forma de propaganda para divulgar o evento:

> *Madama D'aunay, cómica cantora novamente chegada de Londres, em cujos Theatros, assim como nos de Paris sempre representou, informa respeitosamente aos cidadãos desta Côrte, que ella pertende dar hum Concerto de Muzica vocal, e instrumental na Casa Nr. 28 na Praia de D. Manoel, no dia 14 corrente. Nelle cantarão ella, e a Senhora Joaquina Lapinha a mais bem escolhida Muzica dos melhores authores, e tocarão os senhores Lansaldi, e Lami Concertos de Rebeca, e executar-se-hão em grande Orquestra as melhores Ouvertures de Mozart. – Vendem-se bilhetes em sua casa Nr. 8 rua de S. José a preço 4$000 reis* (GdoRJ, 11/10/1809).

Quanto à Charlotte D'aunay (ou "Carlotta Donay", segundo Ayres de Andrade 1967, Vol.I p.73), seu nome aparece em outras óperas encenadas no Rio de Janeiro, como *Artaserse,* libreto de Metastasio e música de Marcos Antônio Portugal, em 1812 (Ayres de Andrade, 1967 Vol.I p.70-71/Camargo & Moraes, 1993 Vol.I p.94) e *Axur Re di Ormus* de Antonio Salieri, em 1814 (Ayres de Andrade, 1967 Vol.I p.113/Camargo & Moraes, 1993 Vol.I p.132).

Já Joaquina Lapinha, a partir de 1811, tem seu nome presente

> *como "primeira atriz" do Teatro Régio, de Manuel Luís. Seu grande sucesso era em "Erícia" ou "A Vestal", tragédia de Dubois Fontenelle, traduzida do francês pelo poeta português Manuel de Barbosa du Bocage, diziam que expressamente para ela em 1805. No mesmo ano de 1811, teve destacado desempenho na representação da ópera-bufa "L'Oro Non Compra Amore", no Teatro Régio, com a qual Marcos Portugal fazia sua apresentação no Rio de Janeiro. Ignora-se a época de sua morte, mas depois da inauguração do Real Teatro de S. João*[49]*, em 1813, não mais o seu nome aparece nos anúncios dos espetáculos* (Ayres de Andrade, 1967 Vol. II p.185).

Teria a famosa cantora brasileira, depois de vários anos de atividades em Portugal (desde o início da década de 90 do século XVIII até aproximadamente 1808), voltado ao Brasil (e aqui atuado entre 1809 e 1812) e ainda posteriormente regressado a Portugal, tendo levado na bagagem as "óperas" de José Maurício Nunes Garcia e Gastão Fausto da Câmara Coutinho, ou trata-se de uma coincidência? O fato é que os manuscritos brasileiros e portugueses, a partir dos

---

[49] O Príncipe Regente baixou decreto no dia 28 de maio de 1810: "Fazendo-se absolutamente necessário nesta Capital que se erija um teatro decente, e proporcionando à população e ao maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residência nela, e pela concorrência de estrangeiros e de outras pessoas que vêm das extensas províncias de todos os meus Estados, fui servido encarregar o doutor Paulo Fernandes Viana, do meu Conselho e Intendente da Polícia, do cuidado e diligência de promover todos os meios para êle se erigir". A planta foi ideada pelo marechal João Manuel da Silva, à imitação do S. Carlos, de Lisboa. O edifício, informa Pizarro e Araújo, acomodava 1020 pessoas na platéia e possuía 112 camarotes. Sofreu um primeiro incêndio no dia 25 de março de 1824. Por decreto de 15 de setembro de 1824, assinado por Pedro I, o teatro passa a se chamar *Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara,* reinaugurado a 16 de abril de 1827, com a ópera *La Cenerentola,* de Rossini. A partir de 3 de maio de 1831 passa a se chamar *Constitucional Fluminense,* voltando ao nome *São Pedro* no dia 2 de junho de 1838. Naquele ano iniciava-se uma reforma, concluída no ano seguinte. Outro incêndio acontece no dia 9 de agsto de 1851, tendo sido reaberto a 18 de agosto do ano seguinte, graças aos esforços de João Caetano. Um terceiro incêndio aconteceria ainda em 26 de janeiro de 1856, e mais uma vez o teatro seria reaberto no dia 3 de janeiro do ano seguinte. Por decreto de 24 de agosto de 1923, passou a denominar-se João Caetano. Foi depois demolido, construindo-se, no mesmo local, e com igual denominação, o que lá está, inaugurado a 28 de junho de 1930 (ver Sousa, 1960 Vol.I p.138-140/284-288).

quais ela atuava, por fim, encontram-se hoje arquivados conjuntamente em Vila Viçosa. Este fato raríssimo de uma obra musical erudita brasileira possivelmente ter sido executada no exterior ainda no período colonial, ou foi ação desta apreciada cantora, ou então do libretista Câmara Coutinho, sobre o qual igualmente pouco se sabe. Mas é certo que muito dificilmente o padre carioca teria sido isoladamente o responsável pela façanha.

A polêmica lítero-musical entre Gastão Fausto da Câmara Coutinho e Manuel Ferreira de Araújo Guimarães...

Câmara Coutinho certamente gozava de algum prestígio, talvez por ser um nobre próximo à Coroa, pois foi com um libreto seu (Coutinho, 1813/citado também por Camargo & Moraes, 1993 Vol.I p.121-122) que o Real Teatro de São João foi inaugurado em 1813, um evento sem dúvida da maior importância:

> *Começou o espetaculo por hum Drama lyrico, que tem por titulo o "Juramento dos Numes", composto por D. Gastão Fausto da Camara Coutinho, e allusivo à comedia, que se devia seguir. Esse drama era adornado com muitas peças de Musica da composição de Bernardo José de Souza e Queiróz, mestre e compositor do mesmo teatro, e com danças engraçadas nos seus intervallos. Seguio-se a apparatosa peça intitulada "Combate do Vimeiro"...* (GdoRJ, 12/10/1813 / citado também por Ayres de Andrade, 1967 Vol.I p.111).

Trata-se de uma notícia bastante curiosa, a de que o teatro mais importante do Brasil, daquela época, tenha sido então inaugurado com música deste hoje pouco conhecido Bernardo José de Souza e Queiroz – compositor português radicado no Rio de Janeiro, o qual, em 1810, recebera do Príncipe Regente uma "pensão anual (...) com a obrigação de fazer as composições de Muzica" (Mattos, 1997 p. 245). As únicas gravações em disco que pude localizar deste autor são da *Abertura* e da *Ária de Cacilda* da Ópera *Os dois Fingidos por amor,* pela Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC, regida por Alceo Bocchino (*Música na Corte Brasileira – Vol.6 – A Ópera no Antigo Teatro Imperial* – MEC/Funarte/INM 1977).

Souza e Queiroz atuava ainda em 1830 como regente do Teatro São Pedro de Alcântara, e consta que tenha sido autor também da "ópera, *Zaira,* não levada à cena, e de muita música ligeira" (Ayres de Andrade, 1967 Vol.II p.218). Já o *Combate do Vimeiro* refere-se, com certeza, à vitória portuguesa na batalha contra os franceses, ocorrida em 21 de agosto de 1808.

E Marcos Antônio Portugal nem sequer é citado na notícia. O fato confunde até os mais ilustres musicólogos portugueses. Borba e Lopes Graça assinalam que "quando em 1813 se inaugura na capital brasileira o Teatro São João, construído faustosamente à semelhança do S. Carlos, de Lisboa, Marcos Portugal acha-se naturalmente à sua testa". Para logo depois concluírem equivocadamente: "A primeira peça representada, *O Juramento dos munes* [sic – o correto é *Numes*] parece ser de sua autoria, cantando-se subseqüentemente outras das suas antigas óperas" (Borba & Graça 1963 I-Z p.398). Outros historiadores cometeram o mesmo engano, "baseados certamente em [Manuel José de] Sousa Bastos" (Sousa, 1960 Vol.I p.285).

No entanto, segundo Cleofe Person de Mattos, a estranha ausência de Marcos Antônio Portugal – "o compositor preferido do príncipe" - neste importante acontecimento, era talvez devida às más condições técnicas. "Sua obra ficaria, assim, exposta a um tratamento deficiente, incompatível com a posição do *Inspetor de todos os Teatros da Corte*". Por isso, a inauguração com *Juramento dos Numes,* "peça, em um ato, que parecia reflexo do estado provisório do Real Teatro, e estaria muito aquém do repertório que será exibido em seu palco alguns anos mais tarde" (Mattos, 1997 p.111). A insigne musicóloga carioca completa ainda com uma informação de interesse, a de que "o libreto foi impresso à custa do autor - AN-RJ, L.º 6 e 7 de Avisos, 1813-1814" (Mattos, 1997 p.245). Já os manuscritos musicais para esta peça histórica, *O Juramento dos Numes* (BAN-EM-UFRJ), estão à espera, há quase duzentos anos, de alguém que se interesse por eles. O mestre Ayres de Andrade já observava:

> *O autor dêsse livro* [o próprio Ayres de Andrade] *pôde identificar na Biblioteca da Escola Nacional de Música as partes da orquestra e côro que devem ter servido na inauguração do teatro, pois* [a ópera "Juramento dos Numes", portanto com música de Bernardo José de Souza e Queiroz e libreto de Gastão Fausto da Câmara Coutinho] *jamais voltou a ser representada* (Ayres de Andrade, 1967 Vol.I p.112).

E, de fato, o material está completo, em excelente estado de conservação, e, não há qualquer dúvida que aquelas mesmas partes devem ter sido usadas na inauguração do Teatro São João, em 1813, com 2 Fl, 2 Ob, 2 Cl, 2 Fg, 2 Cr, 2 Tb, Timp, Vl I e II, Va I e II, Basso, e ainda uma parte para os solistas – em especial com solos de baixo cantante, e Coro, onde é copiado também o Basso para servir de referência ao canto (BAN-EM-UFRJ, Q-II-2). O copista é de rara competência em se tratando de repertório colonial – mas não esqueçamos que se trata já de um trabalho especialmente feito para a Corte e, provavelmente por músicos recém vindos de Lisboa. No entanto, por mais que se justifique uma razão histórica para a transcrição e revisão musicológica desta obra, visando, por exemplo, uma nova apresentação, suas graves limitações artísticas – tanto literárias como musicais - são obstáculos quase intrasponíveis para qualquer iniciativa neste sentido.

O fato curioso é que o libreto recebeu então uma espirituosa crítica do jornal *O Patriota* (P-RJ, outubro de 1813 p.92-93), redigida por Manuel Ferreira de Araújo Guimarães (Bahia, 1777 – Rio de Janeiro, 1838), também um oficial da marinha, além de engenheiro e professor militar, astrônomo, diretor dos jornais *O Patriota* e *Gazeta do Rio de Janeiro* e ainda político, tendo sido deputado na Assembléia Constituinte em 1823.

E não tardou a réplica de Câmara Coutinho com a *Resposta Defensiva, e analytica á Censura que o Redactor do Patriota fez ao Drama intitulado o Juramento dos Numes, Descripta no Periodico do mez de Outubro do prezente anno,* publicada pela mesma Impressão Régia, ainda em 1813.

A tréplica d'*O Patriota* (P-RJ, janeiro e fevereiro de 1814 p.63-92) veio, portanto, logo em seguida e Araújo Guimarães, "além de retomar a discussão sobre o conceito de poema dramático e lírico, aponta os principais defeitos da obra de Câmara Coutinho" (Camargo & Borba, 1993 Vol.I p.128). Houve ainda uma última publicação de Câmara Coutinho sobre a polêmica, com seu *Recenseamento ao Pseudo-Exame que o Redactor do Patriota fez á Resposta Defensiva, e Analytica do Author do Juramento dos Numes, Descripto no Periodico de Janeiro e Fevereiro do Presente Anno* (Coutinho, 1814/Camargo & Moraes, 1993 Vol.I p.141). E por fim, Araújo Guimarães ainda publicaria um último breve comentário, citando o poeta inglês Alexander Pope (Londres, 1688 – Twickenham, 1744): "Há uma guerra de mulher declarada contra mim por um certo Senhor: suas armas são as mesmas que usam mulheres e crianças, um alfinete para arranhar e um esguicho para tamborilar a chuva etc." (P-RJ, setembro e outubro de 1814 – com minha tradução do inglês).

Sem entrar no mérito da importância de conteúdo, foi a primeira polêmica literário-musical impressa sobre a qual se tem notícia no Brasil (ver também sobre a questão Ayres de Andrade, 1967 Vol.I p.111-112).

O diplomata e historiador pernambucano Manuel de Oliveira Lima (Recife, 1867 – Washington-EUA, 1928), em seu célebre estudo sobre João VI, editado em 1908 e onde se encontra também um resumo do libreto do *Juramento dos Numes,* avaliava já as dimensões históricas do libretista português:

> *D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho era um poeta cortesão do gênero dos que hoje em dia regalam o Imperador alemão com os seus panegíricos dramatizados dos Hohenzollerns. Parece-nos agora o seu estilo pretensioso, empolado e confuso, ao ponto de por vezes perder não somente a graça e a limpidez, que estas lhe são desconhecidas, mas até a inteligibilidade. Nenhum todavia podia em certo aspecto expressar melhor essa época nacional de vangloriosos desânimos, de encicplopedismo afoito e de arremetidas disfarçadas* (Oliveira Lima, 1996 p.617-619).

Contudo, o prestígio político de Câmara Coutinho não foi abalado, tanto é que dois anos depois, seu nome aparece novamente entre as nomeações militares junto às “Tropas de Linha”, desta vez promovido a sargento-mor, pois anteriormente já havia sido capitão: “para Sargentos Móres de Cavallaria, addidos ás Praças avvulsas do Exercito do Brazil, D. Gastão da Camara Coutinho e D. João de Castello Branco, Capitães do Regimento de Cavallaria N. 1 do Exercito de Portugal” (GdoRJ, 14/5/1815). Cleofe Person de Mattos refere que o libretista, ainda em 1809, era “da Marinha de Sua Majestade” (Mattos, 1997 p.111). Portanto, ele já se transferira posteriormente para o exército, quando promovido a capitão – procedimento aliás, um tanto estranho.

Até o momento da conclusão deste trabalho, não me havia sido possível localizar a data de seu retorno a Portugal, nem maiores detalhes sobre sua suposta produção tardia naquele país.

Antônio Bressane Leite de Paula...

E sobre Antônio Bressane Leite de Paula, nada há de mais aprofundado em meio a publicações brasileiras especializadas, sejam elas musicais ou literárias. Pode-se mencionar a nota de Galante de Sousa (Sousa, 1960 Vol.II p.296 – o qual cita Augusto Vitoriano Alves do Sacramento Blake, *Diccionário Bibliographico Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1883 Vol.I p.117), ou ainda a notícia da publicação de dois libretos seus no catálogo de Ana Maria de Almeida Camargo e Rubens Borba de Moraes (Camargo & Borba, 1993 Vol.I p.91-92).

Wilson Martins aponta um rol de autores brasileiros que tiveram obras publicadas em Portugal, no início do século XIX, e inclui o nome de “Antônio Bersane Leite” – e apesar do “Bersane”, trata-se sem dúvida deste mesmo libretista:

> *Isso nos permite perceber o caráter anacrônico, alienado e fútil da literatura que se produzia nesse período (a maior parte da qual não está nem mesmo registrada por Rubens Borba de Morais na “Bibliografia Brasileira do Período Colonial”). Nessa estante podemos incluir as ”Obras Poéticas”, de Manuel Joaquim Ribeiro (?-?), de que saíram dois volumes, em 1805 e 1806; o “Epitalâmio” (1805) nos desposórios de D. Fernando Antônio de Almeida, por Manuel Ferreira de Araújo Guimarães (1777-1838)* [curiosamente o mesmo crítico d’*O Patriota* – observação minha]. *Saem ainda em 1806: as “Quadras Glosadas”, de Antônio Bersane Leite (1770?-?) e o “Drama Alusivo ao Caráter e Talentos de Manuel Maria de Barbosa du Bocage”, por José Elói Otôni (peça em um ato)...* (Martins, 1992 Vol.II p.27-28).

Minhas pesquisas me possibilitam tão-somente acrescentar outras breves referências, mas localizadas aqui, ao que tudo indica, pela primeira vez. Segundo Galante de Sousa, “Antônio Bressane Leite nasceu em Portugal, por volta de 1770. Veio para o Brasil em época próxima a 1808. Adotou a nacionalidade brasileira, abraçando a constituição do Império” (Sousa, 1960 Vol.II p.296). Infelizmente, Galante de Sousa não cita a fonte de seu paradeiro por ocasião da Independência do Brasil, se no Rio de Janeiro ou em Minas Gerais.

Mas pelo menos, um documento do AHU-MG contém a informação que faltava sobre sua pátria e data de nascimento: Antônio Bressane Leite de Paula era português, nascido e batizado na Freguesia de Santo André – localizada, ao que tudo indica, junto à Lagoa do mesmo nome, no litoral ao sul de Setúbal cerca de 50 km - no ano de 1748. Ele residia em Lisboa e tinha então 62 anos, em 1810, quando imigrou para o Brasil – idade que não deixa de ser avançada para semelhante aventura. Trata-se de um requerimento assinado pelo próprio Antônio Bressane Leite de Paula (e o último sobrenome aparece aqui pela primeira vez), ainda em Portugal, datado antes de 28 de maio de 1810, “solicitando passaporte para si e familiares seus se transportarem para São João d’El Rey” (AHU-MG, cx.187 doc.51/ este título é citado por Boschi, 1998 Vol.II nº13443 p.346, e graças a este importante trabalho do historiador mineiro é que pudemos ter acesso ao documento integral):

> *Diz Antonio Bressane Leite de Paula, viúvo de D. Thereza Dorothea da Silva idade 62 annos, Natural, e Baptizado na Freg^{za} de S^{to} André; que elle pertende hir p^{ao} o Rio de Janr^{o}, e*

> *delá p^{a} S. João d'El Rey em Minas com seu Genro Joaq^{m} Manoel de Moura Leitão, Natural de S^{to} Quintino, id^{e} 42 annos cazado com a D. Anna Barbara, f^{a} do supp^{te}; esta e outra filha solteira D. Maria Vicencia, id^{e} 26 annos; e p^{a} obterem Passaporte* (AHU-MG, cx.187 doc.51 – pelo microfilme da BN-RJ não se pode observar qualquer número de folha).

Em outro trecho deste documento há ainda uma descrição física do libretista:

> *Antonio Berssane Leite de Paula de idade de sessenta e dois annos de mediana estatura, magro, cabelo e barba raça, olhos pequenos, e pardos* (AHU-MG, cx.187 doc.51).

Ele deve ter viajado para o Brasil ainda em 1810, pois no ano seguinte, já no Rio de Janeiro, publicava dois libretos pela Impressão Régia. Sobre uma das obras, pude localizar o aviso com sua divulgação: "Drama com Muzica, intitulado *A União Venturosa* (...) para representar no Faustissimo Dia dos Annos de S.A.R.". Havia ainda a informação de que a obra, incluindo-se o preço, seria vendida "na loja da Gazeta, e no Real Theatro na noite deste Augusto Dia [13 de maio de 1811], a 480 réis" (GdoRJ, 11/5/1811).

O recém-chegado autor deveria desfrutar de certo prestígio, já que a mais ilustre entre as cantoras da corte, ninguém menos que a própria Joaquina Lapinha, atuou como protagonista de suas obras apresentadas naquele Real Teatro da Corte carioca – portanto, o mesmo teatro de Manuel Luís Ferreira.

O primeiro tem como título *A União Venturosa.* A publicação do libreto traz a seguinte ficha técnica:

XXXXXXXXXX

ACTORES

América	Joaquina Lapinha
Gênio Lusitano	Maria Cândida
Gênio Americano	Francisca de Assis
Tempo	Antonio Ferreira da Silva
1º Capo do Coro	Luiz Ignácio
2º Capo do Coro	Gerardo Ignácio

Sobre os dois Capos do Coro há indicação complementar: "ambos musicos da cappella de S.A.R.". Constava ainda um "Coro de Americanos" e "Amercianos que acompanhão a America, e que não fallão".

MUTAÇÕES DAS SCENAS

1.ª Vista de montanhas, planície com bosque.
2.ª Templo da Memória

As Scenas, máquinas, decoração, e modelos dos vestuários he tudo invenção de *Manoel da Costa*, Pintor, e Architecto do mesmo Theatro.

O Vestuário he de *João Correa*, Alfaiate do dito.

A Musica he de Fortunato Mazziotti, Compositor da Câmera, e Capella do PRINCIPE REGENTE N. S.

Author do Drama, Antonio Bressane Leite.

XXXXXXXXXX

A segunda peça se chama *A Verdade Triunfante* - "A Verdade (Joaquina Lapinha), O Genio Lusitano (Maria Candida), Lisia (Francisca de...) e O Engano

(Antonio Ferreira)" ([de Paula], 1811 verso da folha de rosto ([de Paula], 1811, "Actores" p.2/ver também Camargo & Moraes 1993 Vol.I p.91-92).
"Actores" e "Scenas"/Camargo & Moraes 1993 Vol.I p.92).

O autor das partes musicais foi Fortunato Mazziotti, as quais foram talvez compostas em curto espaço de tempo naquele mesmo ano da estréia, em 1811, no Rio de Janeiro. Infelizmente só foram localizadas, até agora, os libretos impressos, nada restando das partes musicais.

Antônio Bressane Leite de Paula acaba provavelmente se estabelecendo na Comarca do Rio das Mortes, mas decerto não em São João d'El Rey, já que fora nomeado, em julho do mesmo ano de 1811, com a alta patente de "Coronel aggregado ao Regimento de Milícias da Villa da Campanha da Princeza" (GdoRJ, 31/7/1811). Naquela época, Campanha da Princesa era uma das vilas mais prósperas de Minas, ainda com forte atividade mineradora. Até o momento da conclusão deste trabalho, não me havia sido possível consultar os arquivos paroquiais e cartoriais daquela região, para talvez poder precisar se o libretista realmente viveu ou chegou a morrer ali. No entanto, a notícia de que um certo "Capitão João Leite de Oliveira Bressane", provavelmente seu parente, fosse proprietário naquela vila, em 1814, de umas lavras de ouro intituladas "Barro Alto" (ver Eschwege, 1979 Vol.II p.46), talvez seja um bom indício.

Uma vez finalizado preliminarmente o assunto envolvendo os diversos autores literários para obras musicais durante período colonial, passamos aqui a outro tópico, notadamente as práticas musicais das etnias não européias...

Música dos negros no Brasil colônia e a repressão católico-lusitana...

Boa parte da execução da música popular esteve inicialmente ligada às danças, sobretudo de origem nativa, portuguesa ou africana[50]. O elo africano na música brasileira nos parece, de longe, o mais interessante como objeto de estudo estético-ideológico.

No caso dos negros, ao longo do século XVIII, tentava-se permitir as manifestações culturais – como dança e música - apenas quando incorporadas aos festejos oficiais. Neste caso, era o que o jesuíta toscano Andreoni – dito André João Antonil - já em 1711 chamava de "folguedo honesto", ou seja, segundo a historiadora Mary del Priore, aqueles "integrados à mentalidade e às regras dos colonizadores brancos" (Priore, 1994 p.85). "O padre Antonil, por sua vez, recomendava a dança como uma forma de permitir que os escravos extravasassem possíveis sentimentos de rebelião: que dançassem e *se alegrassem honestamente* depois de terem feito pela manhã suas festas a Nossa Senhora do Rosário ou São Benedito" (Priore, 1994 p.101).

Del Priore sintetiza também, com muita propriedade, as dificuldades decorrentes do estudo do fenômeno cultural como conseqüência do conflito entre classes:

> *A economia de palavras sobre a participação popular e os encômios que cercam o desempenho das elites determinam um discurso dos dominantes – quase uma confissão – sobre os seus medos e a conseqüente necessidade de provocar a exclusão das classes subalternas do evento festivo. No máximo, admite-se sua participação, se regrada e obediente* (Priore, 1994 p.18).

Fora destas circunstâncias, quando havia um grande ajuntamento, tornava-se talvez mais difícil um controle rigoroso a ser efetuado pelas autoridades, as quais não viam, por exemplo, os batuques dos negros com bons olhos. Seria por racismo, por outros preconceitos católicos ou ainda por receio de um mais que justificável levante? Segundo Francisco Curt Lange, diversos documentos oficiais indicavam reiteradamente a preocupação com os batuques, não só por serem as

[50] Ver sobre este tema, entre outros: Lange, 1969 p.15-36 / Duprat, 1985 p.21-29 / Pinto, 1986 / Priore, 1994 / Moraes Filho, 1999.

"danças indignas dos pretos", cujo "divertimento [era] tão contrário aos bons costumes", mas também pelo suposto uso de "armas" (Lange, 1966 p.89-90). Seria mesmo verdade ou mero pretexto para coibir o estabelecimento ou florescimento de uma cultura estranha? Não se pode ignorar também que, em Minas dos tempos coloniais, negros e pardos compuseram sempre a maioria da população, fato que nunca deixou de preocupar as autoridades portuguesas.

Neste caso, no entanto, as conclusões de Curt Lange só confirmam o conteúdo dos documentos oficiais. E o que ele, de fato, está fazendo, ao tomá-los como verdadeiros, é tão-somente aceitar, sem qualquer análise crítica, a versão da classe dominante. E as classes dominantes, por sua vez, têm entre suas características mais essenciais – e isto vale para todos os períodos da história - a elaboração de documentos mentirosos, sempre de acordo com seus interesses. A ausência de vozes contrárias facilita ainda mais a incorporação destes relatos tendenciosos à crônica, que acaba se estabelecendo como "verdade histórica".

Talvez a mais antiga proibição das manifestações de dança e música dos negros remonte à metrópole, por ocasião de um Alvará datado em 28 de agosto de 1559, "sob o cetro de D. Sebastião", de acordo com pesquisa de Mozart de Araújo:

> *Manda el Rei nosso Senhor, que na cidade de Lisboa & hu[m]a legoa ao redor della, se não faça ajuntamento de escravos, nem bailos, nem tangeres seus, de dia, nem de noite, em dias de festa, nem pela semana, sob pena de serem presos, & de os que tangerem, ou bailarem, pagarem cada hum mil reaes para quem os prender, & os q' não bailarem, & forem presos por star presentes, pagare[m] quinhe[n]tos reaes. E que a mesma defesa se entenda nos pretos forros* (Araújo, 1963 p.16 – de acordo com *Leis Extravagantes de Portugal, Quarta parte, Título V, Lei nº X, Fol. 17, Liv. 4, posteriormente incorporada às "Ordenações Filipinas", de 1603*).

E o pesquisador Sebastião de Oliveira Cintra narra uma das mais antigas proibições, em Minas Gerais, da música e dança dos negros, com exemplo ocorrido em São João d'El Rey, datado em 13 de janeiro de 1720:

> *O Senado da Câmara, atendendo à determinação do Conde Assumar, publica edital proibindo aos negros a formação de ajuntamentos em forma de bailes e folguedos. Edital de 17.2.1720 reforça a proibição - pelo "dano que pode resultar de semelhantes ajuntamentos". Ordenava, ainda, que não se consentisse que os escravos usassem capotes e timons* [sic], *pelo risco que resultava de ocultarem armas curtas debaixo deles* (Cintra, 1982 p.30).

Já estaria o governador de São Paulo e Minas, Pedro Miguel de Almeida Portugal, o dito Conde de Assumar, preocupado com "virtuais levantes escravos e efetivos levantes dos poderosos"? (Souza, 1999 p.31). Coincidência ou não, em julho daquele ano, numa ação covarde e traiçoeira, o dito conde, em Vila Rica, mandava matar Felipe dos Santos sem julgamento e queimar todo um bairro – hoje, o Morro da Queimada - com propriedades do rico emboaba Paschoal da Silva Guimarães, líderes do ingênuo Motim de 1720 (ver sobre este tema Sales, 1999 p.59-92).

Mas vamos deixar aquele prelúdio da Inconfidência Mineira de lado e voltar ao tema da repressão aos batuques dos negros. Parecia ser difícil o efetivo cumprimento de tal proibição, tanto que a mesma reaparece, por exemplo, entre outras tantas vezes, 23 anos depois, na ordem de 20 de junho de 1743, do "Exercitor G^{en} e Capitam Gn^{al} da Cap^{tia} do Rio de Jane^{ro}, e Minas Gerais", Gomes Freire de Andrade (Conde de Bobadela), proibindo a reunião de negros da cidade do Rio de Janeiro "em batuques no campo", alegando que "porq^{to} sendo precizo evitar as desordens que frequentem^{te} sucedem de haver ajuntam^{to} de negros pelos parq^{s} e mais pr^{ças} adonde [...] a fazer danças a que chamaõ vulgarm^{te} batuques..." (AN-RJ, *Reg^{o} do S^{nr} Gn^{al} pelo qual prohibe aos negros desta cid^{e} a que não se ajuntem em batuques no Campo* cód.60 vol.XXIV/00447 f.50).

Mas muito provavelmente as "desordens" não se sucediam de fato: havia antes um pretexto forjado para justificar a violenta repressão aos batuques. Laura de Mello e Souza comenta como procediam as ações punitivas das autoridades portuguesas:

> *As pequenas festas que os negros, mulatos e carijós realizavam nos domingos e dias santos deveriam, no tempo de José Antônio Freire de Andrade* [irmão do Conde de Bobadela]*, ser dispersadas por rondas de seis homens e um sargento, organizadas expressamente com esse intuito. O argumento dado era o de que nasciam "grandes desordens" desses batuques, que frequentemente degringolavam em brigas e ferimentos. É significativo o fato de os tambores deverem ser quebrados pelas rondas, o que de certa forma os equiparava às armas – paus, porretes, facas, navalhas, facões - , que os soldados deveriam apreender* (Souza, 1990 p.161).

No caso da repressão oficial às manifestações culturais dos "desclassificados", havia ainda o reforço dos juízos morais da igreja, com seus visitadores e suas devassas, ocorrendo

> *pois a interiorização da ideologia oficial e da moralidade empedernida que se opunha à realidade complexa da colônia – as festas, os batuques, os motivos de alegria e regozijo passando a ser encarados como infrações pecaminosas. Como resultado, fingia-se na mesa da visita uma regularidade de ações que não existia na vida real* (Souza, 1990, p.160).

Mello e Souza entende que os relatos registrados por visitadores muitas vezes eram igualmente forjados e, como exemplo, entre outros, narra uma devassa eclesiástica em Mariana, ocorrida na década de 1760: "Dona de uma venda na Água Limpa, a preta Rosa foi acusada na devassa de consentir 'a sua porta aos domingos e dias santos, danças de negros batuques escravos, com geral escândalo, e inquietações, e perdas assim dos escravos, como de seus senhores' (Souza, 1990 p.161).

O mestre Mário de Andrade errou, portanto, ao afirmar que o batuque, "no Brasil, não o proibiam", mas já indicava outra fonte contrária à sua realização: "apesar de vozes como a do Comandante Militar de Goiânia [sic - tratava-se então de Goyana, na Capitania de Pernambuco – observação minha] que pedia a repressão dele" (Andrade, 1989 p.54). E, por outro lado, havia de certo aqueles que se solidarizavam com os negros, e é o que narra também o grande escritor paulistano, finalizando com humor e talento literário, que, aliás era de longe o seu forte:

> *Dom Tomás de Melo (em 1796) respondia que os negros "não devem ser privados de semelhante função porque para eles é o maior gosto que podem ter em todos os dias de sua escravidão" (In: Costa, F. "Folclore Pernambucano", RIHGB, 1908 p.205). As famílias permitiam nos seus engenhos e fazendas, contanto que fosse lá na senzala, porque, como ficou na cantiga tradicional: "Batuque na Cozinha, Sinhá num qué".* (Andrade, 1989 p.54).

E os negros foram superando aos poucos as proibições impostas pela administração branca, pelo menos para a realização de seus batuques. Teria sido uma conquista deles, como em parte também o foram os processos de coartação? Eu acredito que sim. Por certo, há uma maior influência daquelas classes oprimidas em nossa história do que os documentos oficiais deixam transparecer.

> *Já o bispo D. Thomáz de Abreu Pereira, em 1780, escrevia a Martinho de Melo e Castro preocupado com o conteúdo pagânico e "desordeiro" das chamadas "danças de pretos": "[...] os batuques, ainda que foram sempre tolerados nestas conquistas, sempre os considerei gentílicos e contrários ao sossego público". Mas pondera a seguir que vale a pena permiti-los para garantir "a boa paz do Império"* (Priore, 1994 p.93).

Quais eram as características musicais dos batuques coloniais?...

Outro aspecto pertinente à questão é a difícil tentativa de se compreender hoje as características dos estilos musicais destes batuques coloniais, os quais em alguns relatos se confundem com o lundu e até com danças européias.

> *Em 1768 escrevia o governador de Pernambuco, D. José Cunha Grã Ataíde: "[...] os pretos divididos em nações e com instrumentos próprios dançam e fazem voltas como arlequins e outros dançam com diversos movimentos de corpo que ainda não sejam os mais indecentes, são como os fandangos em Castela [...] o lundum dos brancos e pardos daquele país".* (Priore, 1994 p.56-57).

O fato dos negros tocarem e dançarem "divididos em nações" não se trata de um acontecimento isolado neste relato pernambucano. Durante a semana de comemoração ao 43º aniversário do Príncipe Regente, no Rio de Janeiro, houve também "Danças Africanas, representando as differentes Nações" (GdoRJ, 19/5/1810). É interessante observar que havia não uma dança, mas várias. É bem provável que cada etnia africana tivesse então sua própria "batucada".

De todo o longo período de tráfico negreiro – na prática, desde o século XVI até 1888 - deve-se distinguir pelo menos duas categorias gerais de escravos: havia aqueles chamados "ladinos", que já falavam a língua e assumiam a religião do branco, além de hábeis nos serviços cotidianos, e os recém-chegados da África, o "negro-novo", conhecidos também pejorativamente como "boçais" ou "caramutanjes".

E sempre chegavam novos "caramutanjes", pois o tráfico negreiro, portanto a imigração compulsória, era a mola econômica da sociedade escravocrata. Já há muito foi superada a idéia de que o negro servia melhor ao trabalho que o índio. O historiador Fernando Novais esclarece a questão:

> *...os ganhos comerciais resultantes da preação dos aborígenes mantinham-se na colônia, com os colonos empenhados neste "gênero de vida"; a acumulação gerada no comércio de africanos, entretanto, fluía para a metrópole, realizavam-na os mercadores metropolitanos, engajados no abastecimento dessa "mercadoria". Esse talvez seja o segredo da melhor adaptação do negro à lavoura... escravista. Paradoxalmente, é a partir do tráfico negreiro que que se pode entender a escravidão africana colonial, e não o contrário* (Novais, 1995, p.105/ver também apud: Souza, 1990 p.61).

E vinham negros oriundos de nações africanas distintas, os quais se juntavam ainda entre "ladinos" no mesmo local de trabalho, certamente dificultando um entrosamento imediato entre eles e, portanto, facilitando o controle efetuado pelos brancos. Talvez por isso o fenômeno dos batuques com características mais brasileiras – e já não tanto exclusivamente africanas – deve ter-se desenvolvido e firmado de maneira menos heterogênea apenas algumas gerações, após findado o tráfico negreiro, quando os negros e principalmente seus descendentes, aos poucos, iam adquirindo um *modus vivendi* mais contextualizado nas culturas brasileiras e portanto cada vez mais distante da África. Não que tivesse havido um progresso qualitativo neste processo, mas apenas uma transformação de caráter.

Quanto à incorporação de danças européias em meio às africanas, é um fato narrado também por outros viajantes estrangeiros. O pintor e desenhista Johann Moritz Rugendas (Augsburg, 1802 – Weilheim, 1858), o qual, assim como Spix e Martius, era também bávaro, tendo inicialmente participado da expedição Langsdorff e depois decidido viajar pelo Brasil por conta própria, publicou em Paris, um belíssimo e grande livro em alemão, *Malerische Reise in Brasilien* (Viagem Pitoresca através do Brasil), e também traduzido para o francês (Rugendas, 1835), de histórias cotidianas e imagens brasileiras. Tal qual aquele governador de Pernambuco, mas cerca de 60 anos depois, Rugendas também relaciona uma dança de origem africana ao fandango espanhol:

> *Outra dança negra muito conhecida é o "lundu", também dançada pelos portugueses, ao som da guitarra, por um ou mais pares. Talvez o "fandango" ou o "bolero" dos espanhóis, não passam de uma imitação aperfeiçoada dessa dança* (Rugendas, 1998 p.157).

Apesar do surgimento como dança "negra", o mestre Mozart de Araújo aponta para uma transformação do lundu, certamente se distanciando dos batuques, ao ponto de se confundir com a própria modinha – gêneros que se estabelecem também nas classes antagônicas, adaptando-se a um novo caráter e contradizendo a própria origem. Mozart de Araújo talvez tenha sido aquele que melhor sintetizou a questão, não só relacionando o batuque de negros escravos a gêneros como o lundu e a modinha, como atribuindo à música importante papel

na aproximação cultural entre as etnias existentes no Brasil desde o início da colonização:

> *Nascidos de berços opostos – ela, açafata de Côrte e êle, moleque de eito - Modinha e Lundu, a despeito dêsse antagonismo social de origem, apresentam conexões históricas tão estreitas e cresceram numa convivência tão íntima dentro da "sociedade" brasileira que, em determinados momentos e principalmente na última década de setecentos, pude encontrar modas ou modinhas que são quase lundus. E lundus, que são quase modas ou modinhas* (...)
>
> *Com efeito, enquanto o lundu subia de nível social, se irmanando à moda, que depois se chamaria modinha, a moda descia do plano aristocrático em que nascera, para se apresentar, no seio do povo, ao lado do lundu. A modinha, ária de côrte, deixava aos poucos a luz dos candelabros, para se expandir sob o céu das noites enluaradas. E desprezava o contraponto do cravo, pelo contracanto dos baixos melódicos dos violões seresteiros. Por seu lado, o lundu, de início simples batuque negro, galgava, sorrateiro e malicioso, as escadas dos palácios, penetrando nas camadas mais altas da aristocracia burguesa. E em vez da percussão ruidosa dos atabaques, se fazia acompanhar, já transformado em canção solista, pelas mãos fidalgas das sinhás-moças, ao som do cravo e do piano* (...)
>
> *Longe de mim a idéia de pretender extrair do simbolismo dêsse casamento do sensual lundu com a lírica e sentimental modinha premissas de psicologia racial. Mas se é certo que a fusão de raças no Brasil foi anterior a qualquer indício de aculturação musical, ficou-nos a verificação importante de que essa aproximação de classes foi, em grande parte, obra do extraordinário poder coletivizante e socializador da música. Poder que é tanto maior e mais significativo, quanto é certo que tal fenômeno se operou no Brasil quando os Alvarás e as Ordenações reais ainda proibiam a manifestação pública dos batuques de negros escravos* (Araújo, 1963 p.11-13).

Já Spix e Martius narram outro tipo de mistura de influências, desta vez entre negros e índios, e no caso, no sudeste de Minas Gerais, os Puri – entre os quais, segundo os naturalistas, "viveu um negro por muito tempo" (Spix e Martius, 1981 Vol.I p.228):

> *Quanto mais se prolongava a dança dos Puris, tanto mais se excitavam eles, e tanto mais alto elevavam as vozes. Mais tarde, passaram de uma toada para outra, e a dança pouco a pouco tomou feição diversa. As mulheres começaram a remexer os quadris fortemente, e impeliam ora para a frente, ora para trás, e os homens davam umbigadas; incitados pela música, pulavam fora da fila, para saudar, desse modo, aos assistentes. Uma vez deram com tal violência o encontrão num de nós, que este foi obrigado a retirar-se quase sem sentidos com tal demonstração de alegria, pelo que o nosso soldado se postou no lugar, para dar a réplica da umbigada, como é de praxe. Esta dança, cuja pantomima parece exprimir o ato sexual, tem muita semelhança com o batuque etiópico, e talvez tenha passado dos negros para os indígenas americanos.* (Spix e Martius, 1981 p.228-230/ver também Cascudo, 1971 p.91).

Apesar de valiosos – não tanto pela precisão ou pelo aprofundamento nas diversas questões, mas muito mais por serem na maioria dos casos as únicas fontes sobre diversos aspectos históricos de nossas culturas - os relatos de viajantes estrangeiros, às vezes, muito mais nos confundem do que nos esclarecem, como no caso desta complexa relação cultural entre o branco, o negro e o índio no Brasil, a ponto de não se poder mais precisar a origem de cada influência. Por exemplo, o que seria este "batuque etiópico"? Uma normatização dos ritmos africanos ou algo que diz respeito à Etiópia? É sabido que se utilizou também o adjetivo "etíope" como generalização a toda África. Mas por mais que se especule, a verdade poderá estar bem distante, pois de um modo geral, há uma grande dificuldade na leitura de informações cujos padrões referenciais já se tornaram obsoletos.

E talvez seja de Rugendas o mais interessante dentre os vários relatos sobre o batuque nos tempos coloniais:

> *A dança habitual do negro é o "batuque". Apenas se reúnem alguns negros e logo se ouve a batida cadenciada das mãos: é o sinal de chamada e de provocação à dança. O batuque é dirigido por um figurante; consiste em certos movimentos do corpo que talvez pareçam demasiado expressivos; são principalmente as ancas que se agitam; enquanto o dançarino faz estalar a língua e os dedos, acompanhando um canto monótono, os outros fazem círculo em volta dele e repetem o refrão... acontece muitas vezes que os negros dançam*

sem parar noites inteiras, escolhendo, por isso, de preferência, os sábados e as vésperas dos dias santos (Rugendas, 1998 p.157-158).

É interessante observar como uma prática musical africana, que depois se tornou eminentemente brasileira, como a roda de batuque, conseguiu num primeiro instante se sobrepor às medidas repressoras da administração lusitana. A origem do batuque remonta certamente aos primeiros tempos do tráfico negreiro e dela, desde há muito tempo, participa qualquer indivíduo aqui nascido, de qualquer origem étnica. Não é por menos que a batucada – hoje um quase inevitável resultado musical da reunião de brasileiros - consegue manter-se ainda como costume cultural popular, vivo e marcante e, em alguns casos, até alheio à estratégia comercial das grandes indústrias de entretenimento, as quais, em matéria de agressividade de colonizador – que no vocabulário dos tempos "neo-liberais" traduz-se como "globalizador", conseguem superar até as imposições religiosas e culturais dos portugueses nos tempos coloniais, ao ponto mesmo de "transformar povos de todos os continentes em verdadeiros analfabetos musicais" (Hanns Eisler, in: Ricciardi, 1995 p.115). Em conversas recentes sobre o assunto, com meu mestre Gilberto Mendes, ouvi dele o veredicto que "nunca a música popular em todo o mundo esteve tão ruim, em tão profunda crise".

Mas voltando ao nosso período colonial, como há um longo e complexo processo histórico que abrange mais de três séculos de tráfico negreiro com larga mistura étnica, somando-se as diversidades regionais brasileiras, torna-se impossível uma comparação objetiva entre as características estilísticas dos primeiros batuques dos tempos coloniais com os de hoje, quando atingimos um apogeu sem igual no mundo, como a riquíssima parafernália instrumental das baterias de escolas de samba fluminenses, verdadeiros prodígios de virtuosidade. Mas não resta a menor dúvida de que a história destas remonta àqueles ritmos provavelmente mais lentos, marcados com palmas e estalos de língua – os quais em alguns dialetos africanos, inclusive, funcionam como sílabas, como o dialeto zulu – *Xhosa,* com a grafia *Xh,* representando o golpe de língua.

No entanto, aqueles batuques do período colonial provavelmente continham enormes diferenças não só rítmicas como também timbrísticas se comparados com os de hoje. Basta lembrarmos o uso de certos instrumentos, como a conhecida outrora como *Marimba de Cafri* (Bonani, 1723 fig. 174), a qual Mário de Andrade já chamava de *Sanza* (Andrade, 1989 p.461), ou ainda conhecida por outras variantes como *Zanza* ou *Mbira.* Hoje é mais conhecido internacionalmente como *Kalimba*, ou ainda *Fingerdrum* (inglês) ou *Lamellophone* (alemão). Este instrumento tem um volume pequeno (ka = pequeno, limba = som), assim como um timbre melódico bastante característico – ver também Peinkofer & Tannigel, 1981 p.82-83. Um dos mais belos exemplares de época de uma *kalimba* se encontra hoje no *Völkerkunde-Museum,* de Viena. A *Kalimba* aparece em inúmeros desenhos da primeira metade do século XIX, principalmente em obras de Jean-Baptiste Debret (Paris, 1768-1848) - com destaque para a recente publicação de um desenho seu (Tinhorão, 2000 p.157, onde o ensemble de músicos traz duas kalimbas, ao lado de um reco-reco e do ritmo marcado por um outro músico com palmas) - e Rugendas. Deste último podemos destacar, entre as principais reproduções, a *Kalimba* ao lado de um grande tambor, de um pífaro e talvez do que seria uma charamela dupla, na *Fête de S^te^ Rosalie, Patrone des Nègres* (Rugendas, 1835 4° div. pl. 19), além de outros desenhos de danças, como no *Danse Batuca* (Rugendas, 1835 4° div. pl.16) e no *Danse Landu* (Rugendas, 1835 4° div. pl.17).

No ensaio *Afrikanische Musikkulturen in Brasilien* (In: Pinto - Kubik, 1986 p.121-159), o etnomusicólogo Gerhard Kubik descreve as origens da *Marimba de Cafri* no Brasil, as quais remontam às viagens do naturalista baiano Alexandre Rodrigues Ferreira (Bahia, 1755 – Lisboa, 1815), em 1783: "Marimba, instrumento q uzão os Prétos" (apud Kubik, 1986 p.144).

Através do rol de instrumentos descritos por Alexandre Rodrigues Ferreira podemos observar:..................

Ainda segundo Kubik, o "*Lamellophone* é de origem angolana [...] o instrumento foi com certeza feito no Brasil, com materiais brasileiros, mas por escravos angolanos" (Kubik, 1986 p.143-144 – com minha tradução do alemão).

É interessante como o instrumento deixou de ser usado na música popular, tornando-se seu uso obsoleto no Brasil. A *Kalimba* não teria como competir em intensidade em meio ao grande número de volumosos instrumentos de percussão modernos. Mas era apropriado para aqueles batuques quase *a cappella* ou até *sotto voce*, em momentos de repressão, no campo ou talvez mesmo nas senzalas. Então um instrumento de sons determinados, mas de afinação não temperada, a *Kalimba* deve ter caído em desuso também pela assimilação da escala temperada e do sistema tonal pelos negros brasileiros.

Ainda mais um exemplo da popularidade da *Kalimba* como instrumento dos negros no Brasil de outrora temos no escritor romântico regionalista Bernardo Joaquim da Silva Guimarães (Ouro Preto, 1825-1884). Em sua obra *Rosaura, a Enjeitada,* ele afirma que "em nossa terra é uma sandice querer a gente gloriar-se de ser descendente de ilustres avós; é como dizia um velho tio meu: No Brasil ninguém pode gabar-se de que entre seus avós não haja quem não tenha puxado flecha ou tocado marimba" (apud Bosi, 1994 p.144), numa clara alusão às nossas origens índias e negras.

Vale ainda a reflexão sobre os primórdios do tráfico negreiro, quando certamente deveria haver uma maior semelhança entre os batuques dos negros no Brasil e em outras partes da América, como em Cuba, Haiti e até nos Estados Unidos. As diferenças de hoje apontam a evolução eminentemente nacional em cada país, influenciada por suas circunstâncias sociais e étnicas próprias.

Em se tratando de música erudita, que é a área específica desta dissertação, e longe de mim ser o primeiro a dizer isto, os materiais musicais oriundos dos negros só passam a influenciar o desenvolvimento da cultura musical erudita brasileira na transição do romantismo para a modernidade, influência esta historicamente registrada exclusivamente no ritmo.

Entre outros gêneros, houve vários batuques e congadas compostos na primeira metade do século XX por autores eruditos brasileiros, os quais, na maioria dos casos, conseguiram até incorporar alguns elementos rítmicos com sucesso, ou seja, com resultados originais como linguagem.

E os "indianismos"...

Já quanto aos índios, por sorte - assim como os negros - diversos aspectos da vida cotidiana das nações indígenas, as quais habitaram outrora o atual território brasileiro, influenciaram consideravelmente a cultura brasileira, não só na linguagem (fala e vocabulário), como em inúmeros costumes. Mas na música tão-somente observa-se a presença de alguns poucos instrumentos de percussão – cuja aplicação rítmica quase sempre foge de suas utilizações originais - somados àqueles que os africanos tentavam reproduzir aqui, e que, em vários casos, se estabeleceram com maior sucesso.

Quanto ao uso de materiais indígenas na música brasileira do passado, não há qualquer registro concreto. Pelos compositores das primeiras gerações do século XX, também não há como vislumbrar qualquer vínculo efetivo – trata-se antes do imaginário romântico – mesmo entre compositores modernos – na tentativa de encontrar o elo perdido com o índio – aquele sem mestiçagens físicas ou culturais com brancos ou negros - já quase extinto. Refiro-me, sobretudo, àquelas nações que habitavam o litoral, já que, é claro, há, ainda hoje, casos de índios isolados no interior brasileiro, com pouco ou mesmo sem qualquer contato com a civilização ocidental.

Talvez um dos mais curiosos exemplos deste "indianismo musical" encontremos no poema sinfônico *Imbapara* de Lorenzo Fernandez. "É verdade que o compositor utilizou temas autênticos, colhidos por Roquette Pinto junto aos índios parecis, do Mato Grosso" (Mariz, 2000 p.201), mas a verticalização da harmonia pentatônica, em motivos insistentemente repetidos com dinâmica ***ff,***

fazem da obra algo mal resolvido sob o ponto de vista da criação artística, pois nem há a naturalidade dos cantos indígenas de fato, tampouco a elegância na plasticidade formal, como a praticada por Debussy ou Villa-Lobos.

Deste último, entre outros, há um exemplo de grande interesse: a obra, com versões para canto e piano ou orquestra, *Três Poemas Indígenas,* de 1926, dedicada ao destacado antropólogo brasileiro Edgard Roquette Pinto (Rio de Janeiro, 1884-1954), que entre outras notáveis realizações, foi fundador, em 1923, da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, que se tornou depois a Rádio MEC. Em especial, a partir do belíssimo poema de Mário de Andrade, Villa-Lobos, quando da composição da *Iara* – a peça que encerra o ciclo, cujo tema principal foi depois reutilizado em 1937, na suíte *Descobrimento do Brasil* - assumiu a musicalização da temática indígena do texto a partir de uma linguagem experimental e ousada, inteiramente contextualizada na vanguarda ocidental da época. Se em determinados momentos aparecem efeitos vocais como certos “temperos da linguagem”, mesmo que devam remontar aos cantos dos índios de fato, em nenhum momento ocorre aquela artificialidade tanto perigosa, quanto da tentativa da incorporação dos materiais musicais indígenas desprovida de uma re-significação dialética.

A inevitável supremacia das culturas européias na música brasileira...

Portanto, mesmo com a essencial participação dos negros e dos índios na formação do povo e da nação brasileira, tanto o contexto estrutural-formal como harmônico da música brasileira – incluindo-se o melódico - nunca deixaram de ser exclusivamente de origem européia. Este processo se tornou ainda mais flagrante depois da invenção do rádio e da televisão[51].

O equívoco bastante comum ocorre quando da associação das figuras dos negros às mais diversas danças populares brasileiras, devido a uma quase supremacia destes nos aspectos rítmicos. Mas não se pode ignorar que todos os demais componentes musicais, já citados, são provenientes da cultura ocidental, mesmo nas regiões onde as influências não européias são mais evidentes. E isto talvez justamente por terem os negros aqui assimilado a cultura branca, como única possibilidade de melhoria no *modus vivendi.* Já os índios que sobreviveram à conquista, ou se integraram (o mesmo que se entregaram) igualmente à cultura dos dominadores – e isso ocorreu, certamente, na grande maioria dos casos - ou se afastaram para terras distantes, isolando-se do mundo dos brancos, deixando quase nenhuma influência em nossas músicas.

Situado geograficamente fora da Europa, o Brasil é, contudo, um país de cultura predominantemente européia, dado o processo de colonização, somado às demais imigrações européias desde o século XIX. Por isso, torna-se um absurdo quando pesquisadores europeus ou norte-americanos classificam o Brasil como um todo, e ainda hoje, entre as “culturas não européias” – conceito firmado no vocabulário germânico principalmente desde as obras de Robert Lachmann (Berlim, 1892 – Jerusalém, 1939). A maior contradição deste tipo de “etiqueta”, desmentindo sua seriedade em qualquer processo analítico, é que ela se restringe à geografia mais simplória, ignorando as inúmeras complexidades históricas. Quando estudante em Berlim, ouvi por diversas vezes este rótulo preconceituoso em relação às nossas culturas. O fato é que no Brasil, toda a arte erudita e mesmo a maior parte da arte popular são tão impensáveis sem a formação cultural geral trazida da Europa, assim como as artes européias sem a origem precursora que remonta à Grécia antiga. Portanto, todo artista brasileiro – e sem qualquer contradição - é um legítimo sucessor de Sófocles. Hoje, nenhum continente, nação, etnia ou classe social pode monopolizar a arte culta, aquela que pressuponha o aprimoramento técnico, e este sim, inserido no processo dialético do multifário desenvolvimento histórico da linguagem e da estética.

Mas há ainda hoje, lamentavelmente, um julgamento muito freqüente quanto às culturas musicais brasileiras em relação à qualidade e interesse de

[51] O Filme da equipe de eposquisa do braun wiser etc.

uma obra, supostamente brasileira como identidade, de acordo exclusivamente com critérios dependentes da existência de elementos marcantes não-europeus. Este julgamento é conseqüência de duas posturas, ambas bastante problemáticas.

A primeira é a deturpação completa do conceito de caráter nacional, pela mania de brasileirismo, transformando-se no sempre perigoso "nacionalismo". E como já muito bem disse Rubens Borba de Moraes, em matéria da arte em tempos coloniais, "encontrar nacionalismo antes do século XIX é cometer um anacronismo histórico" (Moraes, 1969 p.X). E sempre é bom lembrar também o mestre Mário de Andrade num momento de maior maturidade, pois seu conceito sempre atual de nacionalismo talvez seja o mais profundo de toda a literatura universal: "Não sou nacionalista [...] sou simplesmente nacional. Nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para a sociedade, precária como inteligência" (Andrade, 1977 p.60).

Nas primeiras décadas do século XX, enquanto a música popular brasileira permanecia absolutamente tonal (e ainda hoje assim permanece, pois as exceções são tentativas frustradas), utilizando-se tão-somente da escala temperada – que, aliás, é coisa de europeu, as vanguardas musicais européias apontavam para outras possibilidades de superação deste sistema baseadas também em novos conceitos estruturais e formais. O reflexo disto ocorreu no Brasil, com o surgimento, em meio à produção musical erudita moderna, de obras que utilizaram a politonalidade, as escalas de tons inteiros, a atonalidade (livre ou serial), intervalos microtonais etc., enfim, somadas às mais variadas pesquisas estruturais e de linguagem, ao longo do século XX. Nem por isso deixou de ser música brasileira, pois como dizia Bertolt Brecht, "as verdadeiras obras internacionais são as obras nacionais, e as verdadeiras obras nacionais acolhem em si as tendências e inovações internacionais" (apud Ricciardi, 1995 p.31/1997 p.185).

Sobre esta questão, é pertinente ainda uma alusão ao musicólogo radicado em Berlim, Tiago de Oliveira Pinto, o qual na introdução de uma edição alemã por ele brilhantemente dirigida, com importantes estudos de vários autores sobre diversos aspectos da música de etnias no Brasil, afirma que a "música erudita brasileira, apesar de características próprias, ficou presa essencialmente à tradição da música erudita européia e ocidental" (Pinto, 1986 p.7 – com minha tradução do alemão). Minha discordância está no adjetivo "presa", pois o que seria sua "liberdade"? Qual o objetivo de se libertar, na essência, daquilo que se é realmente? Será isso possível? Como dizia Goethe em seu célebre *Faust*: "Du bist was du bist!" (Você é o que você é!). E o reconhecimento, por Tiago de Oliveira Pinto, das "características próprias", significa, no mínimo, que no Brasil, o desenvolvimento da música erudita foi realmente muito grande.

A segunda postura problemática quanto à valorização descomedida de materiais não-europeus nos repertórios musicais brasileiros vem do estrangeiro. Ou é o inevitável "gosto" pelo exótico, ou, pior ainda, uma estratégia para evitar concorrência de mercado. Não são os agentes culturais (ou comerciais) dos países mais desenvolvidos que devem ditar as regras daquilo que interessa ou não nas culturas musicais brasileiras. Não há nada de positivo na velha submissão em relação aos interesses do colonizador, para o qual o Brasil sempre apenas serviu para o fornecimento de matérias-primas.

O Brasil já atingiu sim sua maturidade artística. A identidade como nação já está desenvolvida mais que o suficiente para que nós, artistas brasileiros, possamos assumir nossa liberdade técnica, de linguagem e conteúdo ideológico.

E voltando ao período colonial, enfim, não há como vislumbrar aqui qualquer traço não-europeu nas obras dos compositores brasileiros eruditos desta época, quer sejam eles brancos, negros ou mulatos – e, como já disse, não há, infelizmente, caso de compositor índio conhecido. E se houve, como, por exemplo, entre as missões jesuíticas, é provável que sua estética estivesse igualmente vinculada à cultura ocidental.

O padroado e a música religiosa patrocinada pelas irmandades e pelos senados da câmara nas vilas mineiras...

Doravante, utilizarei a palavra “música” na acepção de “música erudita”[52].

No período colonial brasileiro, a estreita relação entre Igreja e Estado propiciou a proliferação quase que hegemônica da música religiosa, cuja estrutura – tanto a forma como o conteúdo – era, portanto, exclusivamente européia, o que, no entanto, em hipótese alguma lhe tira o mérito como obra de arte, por quê não, brasileira.

Em Minas, por exemplo, a música estava subordinada às atividades e aos interesses das irmandades, nome genérico das Ordens Terceiras (Carmo e São Francisco), Arquiconfrarias, Confrarias, Irmandades e Pias Uniões - administradoras das igrejas. Já que eram proibidos conventos ou mosteiros, a vida religiosa era responsabilidade do clero secular do hábito de São Pedro, e por interesse dos lucros da Coroa, salvo as côngruas, mantida e patrocinada pelas irmandades. Estas associações religiosas eram igualmente responsáveis pelas comemorações litúrgicas e paralitúrgicas, de dias de seus santos padroeiros, havendo todos os meses comemorações deste tipo, e em especial pela semana santa, para a qual foi composta boa parte do repertório.

As funções musicais para as irmandades demandavam gêneros como todos os ofícios de semana santa, incluindo-se os motetos de visitação de passos, e demais datas supostamente relacionadas com a vida de Jesus Cristo, além de missas, missas de defuntos e responsórios fúnebres, outros responsórios, novenas, setenários, ladainhas, antífonas, invitatórios, jaculatórias, matinas, hinos, ofertórios, graduais e também o *Te Deum Laudamus* (sobre “Festas Menores”, ver também Duprat, 1995 p.20-32/Volpe, 1997 p.28).

Além das irmandades, a execução da música também dependia das determinações de um outro instrumento local de poder ainda maior, o Senado da Câmara de Vereadores, organismo que se comunicava diretamente com a Coroa, o qual, por exemplo, em 1787 (segundo o “Mapa dos Regimentos” - AHU-MG, cx.126 doc.15), havia na cidade de Mariana e nas principais vilas, como Vila Rica (Comarca de Vila Rica); Sabará, Caeté e Pitangui (Comarca do Rio das Velhas); São João d’El Rey e Vila de São José (Comarca do Rio das Mortes); Vila do Príncipe e Vila do Fanado (Comarca do Serro do Frio) – logo depois foi criada mais uma comarca, a de Paracatu (desmembrando-se do Rio das Velhas), e vários arraiais foram elevados à categoria de vila, como Barbacena, Campanha etc.

O Senado da Câmara financiava as celebrações oficiais, como Corpus Christi, São Sebastião, Nossa Senhora da Conceição, São Francisco de Borja, Ladainha dos Sábados, do santo padroeiro local – que variava de vila para vila - e uma série de acontecimentos de importância política, entre outros, as posses dos vice-reis e governadores nas capitanias, o “malogro” da Inconfidência (1792), a elevação do Brasil a Reino Unido (1815) etc.

Muito representativas eram também as comemorações de datas pessoais relativas às “personalidades” da Corte, e só para citar alguns, entre os mais variados exemplos, as aclamações de Maria I (1777), João VI (1818), as exéquias de João V (1750), José I (1777), Infante Pedro Carlos (1815) e Maria I (1816), as bodas do futuro João VI com Carlota Joaquina (1785), os nascimentos do Príncipe da Beira (1762) e da Princesa da Beira (1793) etc. (sobre “Festas Maiores” ver também Duprat, 1995 p.32-38/Volpe, 1997 p.9-13 e 28). Os anos entre parênteses se referem ao fato, já que as comemorações, devido à distância e às dificuldades de comunicação, aconteciam, não raramente, no ano seguinte ou até depois.

“As atividades religiosas absorviam recursos extraordinários. Boxer diz que, como as Câmaras da Metrópole, as da colônia esbanjavam dinheiro nessas festas, ficando sem fundos para seus encargos costumeiros (conservação das estradas e

---

[52] Na pintura, por exemplo, não se usa o termo “pintura erudita”. Por outro lado, são conhecidos os conceitos de “pintura ingênua” ou “naiv”, justamente para a produção popular.

pontes etc.). A Câmara de Lisboa teria ido à bancarrota com a festa de Corpus Christi de 1719" (apud Souza, 1990 p.20).

Um exemplo similar, nós temos em Vila Rica, no ano de 1786, quando o governador da capitania, Luís da Cunha Meneses - o "Fanfarrão Minésio" das *Cartas Chilenas*, obrigou a Câmara a gastar cerca de 60% da arrecadação numa magnífica semana de festas faraônicas, por ocasião então dos Desposórios Reais, ocorrido em Lisboa, no ano anterior. Mas é claro que a música religiosa não representava senão uma pequena parte no geral da soma, que incluía gastos com muitos espetáculos teatrais, touradas, cavalhadas, iluminação por diversos dias em vários lugares públicos (ver Oliveira, 197? p.56-57), e ainda, é claro, os fatídicos "extras" - já que a prática da corrupção sempre arruinou o país.

A plena interação dos serviços religiosos com os mecanismos de administração pública era uma das características do Padroado, sistema que definia as relações mútuas entre o Reino português e a Igreja católica. E justamente por isso tanto as irmandades como os senados promoviam quase que tão-somente a música sacra.

E estas condições político-religiosas sem similares em outras partes do mundo influenciaram decisivamente não só a história de Portugal - do início do século XII ao início do XX, como do Brasil durante todo o período colonial[53]. A produção musical mineira, como um dos instrumentos representativos deste sistema, dependeu diretamente desta relação singular entre doutrina e poder. Boa parte devida ao Padroado, nossa música colonial talvez seja, até mesmo para nós brasileiros de hoje, um fenômeno histórico e estético de difícil compreensão se comparado à estrutura musical praticada naquela época em outras nações.

Sobre o pequeno número de obras profanas...

É muito rara a localização de obras profanas dos tempos coloniais. O repertório era minoritário em relação à produção geral, e quase tudo se perdeu.

O *Recitativo e Ária para José Mascarenhas* (ver a edição de Régis Duprat in: Toni, 2000), cuja autoria permanece desconhecida, composta em Salvador, no ano de 1759, é, portanto, a obra musical profana brasileira mais antiga cujas partes manuscritas se conhecem (IEB-USP). Muito provavelmente, o *Recitativo e Ária* não deve ser a ponta de um iceberg, mas sim uma das poucas exceções como obra colonial não religiosa.

Para uma melhor compreensão deste fato, basta compararmos a proporção entre exemplares sacros e profanos em meio ao número total de obras existentes em arquivos brasileiros, a maioria deles situados no triângulo São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. A maioria absoluta destas composições musicais ainda não foi editada e nem sequer transcrita em partitura, mas boa parte já consta pelo menos dos principais catálogos (CT-ASG, CT-CG, CT-JMNG, CT-OP e CT-PUC). Se muitas obras profanas teriam-se perdido, talvez se perderiam também em igual proporção as obras sacras. Portanto, a quantidade mínima de obras profanas catalogadas comprova a já incontestável predominância do caráter sacro na produção musical colonial brasileira como um todo. Soma-se a isto ainda o fato de que não há informações consistentes em documentos (fontes primárias) que apontem para o emprego sistemático de obras musicais compostas por brasileiros em qualquer outra ocasião fora das atividades católicas, ao longo do período colonial.

Apesar disso, é sempre válida a reflexão sobre o porquê da inexistência quase total de partituras ou partes, por exemplo, de música para cena, de repertório militar ou de concertos em salões ou teatros – tanto sinfônico como de câmara, não só em Minas Gerais como em todo o Brasil nos tempos coloniais.

---

[53] Na época do Padroado havia, portanto, diversos mecanismos para a remuneração da atividade musical, que ora era responsabilidade da Igreja ou de entidades religiosas como as irmandades, ora do Estado, como os senados da câmara. No entanto, diferentemente dos demais, o ordenado de um mestre-de-capela de uma Catedral ou Sé, era pago pela Fazenda Real. (ver Duprat, 1995 p.36). "No Brasil o padroado só foi extinto na república" (Azevedo, 1997 p.312) – ver também sobre Padroado: Prado Junior (1945, p.327-331) e Hoornaert (1992, p.33-41).

Música para cena...

Sobre a música para cena, não há manuscritos musicais de um repertório operístico composto por músicos brasileiros durante o período colonial. A única obra, reconhecida como ópera, seria *Le due Gemelle,* de José Maurício Nunes Garcia, que se perdeu (ver Mattos, 1997 p.163-164) – Álvares Pinto.......... Mas houve vários libretistas nascidos aqui, como já afirmei anteriormente. No entanto, inúmeros documentos comprovam a execução pública de "óperas" em todas as principais cidades e vilas brasileiras, não só em teatros como em praças ao ar livre, sempre com patrocínio oficial. Eis um exemplo:

> *[O]s dias 22, 23 e 25* [de outubro de 1760, em Salvador da Bahia] *reservou para si o Senado da Câmara para fazer representar à sua custa tres óperas que se representaram na praça pela forma seguinte. Na primeira noite representou-se Alexandre na Índia, na segunda, Artaxerxes, na terceira, finalmente, Dido Abandonada; cada uma destas óperas foi tão bem executada que agradou a todos* (apud Duprat, 1985 p.27/apud Volpe & Duprat, 2000 p.28).

Como de costume, o cronista não entra em detalhes. Cabe a nós, tão-somente, a difícil tarefa de levantar hipóteses. Sabemos que Metastasio é provavelmente o autor dos três libretos, muito embora seu antecessor, como principal libretista italiano, Apostolo Zeno (Veneza, 1668-1750), tenha escrito também um *Artaserse.*

Já quanto ao gênero de representação, há duas possibilidades: ou foram óperas de fato, a partir de determinada versão musical européia; ou encenações teatrais, portanto traduzidas para o português, com eventuais números musicais, e neste caso, provavelmente a cargo de um compositor ou arranjador local.

Quanto à primeira hipótese, há inúmeras variantes. É difícil precisar quais versões musicais para estes libretos chegaram ao Brasil, pois quase todos os mais importantes compositores europeus do século XVIII trabalharam com textos de Metastasio – inclusive Mozart, com suas óperas *La Betulia Liberata* (1771), *Il Sogno di Scipione* (1772), *Il Re Pastore* (1775) e uma adaptação de *Clemenza de Tito* (1791).

Estes dados, assim como os demais deste tópico, foram extraídos dos dicionários de música indicados na Bibliografia, confrontados com a clássica obra de Charles Burney (1957) e, em especial, com o recente estudo de Régis Duprat e Maria Alice Volpe (Volpe & Duprat, 2000 p.53-56), cujas conclusões coincidem com minhas pesquisas.

Alessandro nell'Indie, com libreto de Metastasio, foi estreada em Roma, no ano de 1729, em versão musical do compositor Leonardo Vinci. Para este libreto, anteriores às apresentações de Salvador, destacam-se as óperas de Gaetano Maria Schiassi (Bolonha, 1698 – Lisboa, 1754) – estreada em Bolonha no ano de 1734 e representada também em Lisboa, em 1736 e 1740; Annible Pio Fabri (Bolonha, 1697 – Lisboa, 1760) – apresentada em Lisboa no ano de 1740; Lampugnani (?) - representada em Londres, no dia 15 de abril de 1746; e David Perez, estreada em Gênova, em 1744. Em especial, esta ópera de Perez tem significado importante para história da música portuguesa, pois foi com sua apresentação – "em segunda versão, adaptada" (Volpe & Duprat, 2000 p.55) - que "em 1755 inaugura-se em Lisboa o novo e sumptuoso Teatro Régio [Ópera do Tejo] em que apareciam em cena um corpo de cavalaria e uma falange de soldados macedónios. O terremoto do mesmo ano destruiu o teatro, mas Perez continuou em Lisboa" (Borba & Graça, 1963 I-Z p.366).

Para *Artaserse* houve a primeira versão musical de Attilio Ariosti (Bolonha, 1666 – Espanha, cerca de 1740) – apresentada em Londres, em 1724, e neste caso, a única ópera cujo libreto não é de Metastasio, e sim de Apostolo Zeno. Já a versão de Metastasio foi estreada por Leonardo Vinci, em Roma, no ano de 1730. Há notícias deste libreto, em 1737, com música de Schiassi, em Lisboa. Além da versão estreada em Londres pelo Dr. Thomas Augustine Arne (Londres, 1710-

1778), destaca-se também a ópera de David Perez, estreada em Florença, em 1748 e apresentada depois em Lisboa, em 1754.

Já o libreto de *Diddone Abbandonata,* também de Metastasio, teve sua versão musical estreada pelo compositor Domenico Sarro (Trani, 1679 - Nápoles, 1744) em Nápoles, no ano de 1724. Outras versões musicais posteriores são de Schiassi – Bolonha, 1735; e Vincenzo Legrenzio Ciampi (Piacenza, 1719 – Veneza, 1762) – Londres, 1754. David Perez também compôs uma nova versão para este libreto, estreada em Gênova, em 1751, com apresentação posterior em Lisboa, em 1753.

Outro compositor italiano, Niccolò Jommelli (Aversa, 1714 – Nápoles, 1774), também compôs óperas para estes três libretos, mas as cópias "foram enviadas para Portugal apenas em 1768" (Volpe & Duprat, 2000 p.55), o que torna pequena a probabilidade destes manuscritos já se encontrarem oito anos antes na Bahia.

Como teremos que nos ater às versões anteriores a 1760, as óperas de David Perez – dada sua maior influência como compositor principal da Corte de José I - são portanto as mais prováveis de terem sido ouvidas na Bahia, caso o gênero daquela ocasião fosse a ópera de fato.

Mas fica ainda mais difícil precisar o que teriam sido as versões musicais, caso o gênero ocorrido em Salvador fosse o espetáculo teatral. Como já afirmara anteriormente, Cláudio Manuel da Costa era membro correspondente da Academia Brasílica dos Renascidos, e é bem possível que os baianos tivessem conhecido, por exemplo, sua tradução de *Artaserse*. Teria o árcade mineiro traduzido também os outros libretos, para possíveis espetáculos teatrais?

Mas o assunto está aberto, permitindo ainda outras hipóteses, como no caso do aproveitamento apenas em números isolados das supostas óperas de Perez, mesclados com outras tantas composições ou arranjos locais, o que se configura como pasticho, prática esta amplamente utilizada ao longo dos séculos XVIII e XIX, não só no repertório profano como sacro, em toda a civilização ocidental.

Conceito de ópera nos tempos coloniais...

Décio de Almeida Prado define o conceito de ópera no Brasil colonial e ainda reflete sobre os costumeiros recursos nas encenações de Metastasio naquele período:

> *A palavra "ópera" não deve despertar conotações européias. No contexto nacional aplicava-se, se não a todas, a qualquer peça que intercalasse trechos falados com números de canto, executando-se a parte musicada conforme os recursos locais. As peças de Metastasio prestavam-se, de resto, a tratamentos cênicos mais livres, podendo ser lidas ou como libretos postos à disposição dos compositores (e dezenas deles valiam-se do mesmo texto) ou como tragédias de fundo histórico, com poucas personagens e ação relativamente concentrada* (Almeida Prado, 1999 p.24).

Portanto, segundo o teatrólogo paulistano, trata-se antes de um espetáculo de teatro, sendo a parte musical, em números isolados, provavelmente improvisada a cada montagem – como também foi o caso das duas peças dramáticas, para as quais José Maurício Nunes Garcia escreveu música.

É bem provável que a maioria das apresentações de "óperas" em tempos coloniais fosse exatamente como descreveu Décio de Almeida Prado. Não havia nelas, portanto, a figura do compositor concebendo uma estrutura composicional e alinhavando o desenvolvimento musical como elemento fundamental da obra. Tal tipo de espetáculo também ocorria na Europa. A diferença é que o gênero ópera propriamente dito foi bem mais raro no Brasil colonial. As exceções, como as supostas apresentações de óperas, dependiam de obras européias, mesmo que as partes fossem copiadas aqui. No entanto, é difícil precisar até que ponto a totalidade destas apresentações operísticas, em tempos coloniais, era de pastichos ou obras estrangeiras.

Novas pesquisas certamente poderão esclarecer a questão, se acaso alguma ópera daquela época for encontrada, com música ou libreto brasileiro - possibilidade esta que ainda não deve ser descartada.

O incentivo às casas de ópera e o alvará do marquês de Pombal...

A partir da segunda metade do século XVIII, foram construídos vários teatros por todo o Brasil. Esses pequenos edifícios eram denominados "Casa da Ópera" ou "Casa da Comédia". Mas nem por isso deixou de haver a velha prática de se erguer tablados em praças públicas para representações dramáticas, as quais também aconteciam em casas particulares, no palácio do governador e até mesmo na sede episcopal (ver sobre este tema: Sousa, 1960 Vol.I p.108-109).

Desde os últimos anos de João V, não só em Portugal como em toda a Europa, a música italiana vinha influenciando decisivamente o repertório para cena. Esta influência passa a ser ainda maior no reinado de José I, "que preferiu a ópera e a caça ao governo" (Maxwell, 1997 p.4); e este, como se sabe, ficou a cargo de seu todo poderoso ministro, Sebastião José de Carvalho e Melo, posteriormente conhecido como Marquês de Pombal (Lisboa, 1699 – Pombal, 1782).

Em relação às áreas científicas e culturais, é certo que houve em Portugal algumas novas atitudes administrativas, aparentemente até progressistas e já contextualizadas com alguns aspectos da Ilustração, desenvolvidas a partir dos últimos anos de João V e incrementadas durante o reinado de José I [54].

Um dos fatos mais marcantes daquele governo pombalino, além da reconstrução de Lisboa a partir de uma arquitetura moderna para época, após o terremoto de 1755, foi a expulsão dos Jesuítas de todos os territórios portugueses, em 1759. Como conseqüência, o controle da educação passou para as mãos do estado no Reino, e, na Colônia, simplesmente se extinguiu praticamente as únicas escolas no Brasil, sem nada ter sido posto em seu lugar.

De um modo geral, é ainda muito polêmica a questão, se tais medidas, e mesmo outros diversos aspectos do governo de Pombal, tiveram qualquer influência mais positiva para o desenvolvimento do Brasil – no caso do ensino, a expulsão do jesuítas foi muito prejudicial. O fato é que, assim como antes, a colônia continuou a ser vista pela metrópole tão-somente como uma inesgotável fonte de riquezas a ser saqueada.

Mas se os supostos benefícios da administração pombalina não se configuram claramente para o Brasil, pelo menos é possível relacionar aquelas novas perspectivas filosóficas com uma melhor viabilização de algumas atividades artísticas, como as óperas e peças teatrais, as quais passam a ser vistas também como instrumento de educação - mas é claro, regrado de acordo com os interessas da classe dominante, sediada em Portugal. Por sinal, a forma teatral como meio educativo já era uma prática consagrada pelos próprios jesuítas.

Galante de Sousa cita um interessante documento:

> *A idéia de que o teatro é instituição altamente educativa generaliza-se e toma caráter mais ou menos oficial. O alvará de 17 de julho de 1771 aconselhava "o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados, pois dêles resulta a tôdas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor à pátria, do valor, do zêlo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos, e por isso não só são permitidos, mas necessários"* (Sousa, 1960 Vol. I p.109).

É evidente o espírito reacionário e conservador de Pombal. Sua originalidade está na clareza com que expõe a visão de mundo daqueles que detêm o poder de uma maneira mais refinada, visão esta que, em sua essência, ainda permanece a mesma: a arte pode ser interessante quando desempenha a função de ensinar ao povo a submissão em relação aos poderosos.

---

[54] Sobre questões culturais da administração pombalina ver José Ferreira Carrato, *O Iluminismo em Portugal e as Reformas Pombalinas do Ensino* (1980); Kenneth Maxwell, *Marquês de Pombal - Paradoxo do Iluminismo* (1997); e Ivan Teixeira, *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica* (1999).

Reproduzir a íntegra do Documento

E voltando às casas de ópera coloniais no Brasil, nenhum centavo veio de Portugal para a edificação de qualquer um destes prédios. Como em todas obras na colônia, quase que sem exceção, os recursos para os projetos de interesse brasileiro eram sempre oriundos de impostos locais ou de outras iniciativas por parte daqueles que aqui viviam. Mas houve pelo menos uma atmosfera intelectual menos desfavorável àqueles novos empreendimentos.

E a ópera, de suas origens italianas, via Portugal, passava a ser um gênero que se estabelece também na colônia. E antes daquele alvará já vinham sendo construídas casas de ópera por todo o Brasil.

> *Novas tendências, na medida em que elas existem em teatro tão fragmentário, só surgirão com o aparecimento de um novo gênero, a ópera italiana. A novidade vinha de Portugal, como sempre, mas, desta vez, com o aval do poder monárquico, interessado, desde a ascensão ao trono de D. José I, em 1750, em não ficar devendo muito às demais cortes européias em questão de brilho musical. Entre 1760 e 1795, datas aproximadas, são construídos teatros na Bahia, no Rio de Janeiro, no Recife (Pernambuco), em São Paulo e Porto Alegre (Rio Grande do Sul). Com lotação em torno de 400 lugares, esses edifícios foram logo conhecidos como Casa da Ópera* (Almeida Prado, 1999 p.22-23).

Além destas casas de ópera citadas por Almeida Prado, não podemos esquecer as de Vila Rica e São João d'El Rey, que remontam à década de 70 do século XVIII e foram as mais importantes da Capitania de Minas Gerais (sobre o teatro colonial em Minas Gerais, destaca-se o abrangente estudo de Ávila, 1977).

O perfil do músico brasileiro que tocava nas casas de ópera...

Um dos relatos mais antigos sobre músicos atuantes em teatros brasileiros remonta à visita de um certo navegador francês chamado Bougainville, que esteve numa Casa de Ópera do Rio de Janeiro[55], em 1767:

> *Numa sala assaz bela, pudemos ver as obras-primas de Metastasio, representadas por um elenco de mulatos; e ouvir trechos divinos dos mestres italianos, executados por uma orquestra má, regida por um padre corcunda em traje eclesiástico* (apud Sousa, 1960 Vol.I p.113).

Este relato confirma a popularidade de Metastasio naquela época. Passados sete anos, os possíveis mesmos "mestres italianos" – senão o próprio David Perez - apresentados na Bahia, como vimos antes, agora mostravam-se presentes também no repertório operístico da então nova capital brasileira. No entanto, ao contrário do cronista soteropolitano, que antes apontou para o sucesso e a boa recepção daquelas três óperas executadas pelos músicos baianos, o viajante francês considerou de má qualidade a orquestra carioca do Padre Ventura.

Não é tarefa fácil, precisar hoje, qual a real consistência no julgamento estético destas crônicas, sempre tão superficiais.

Curt Lange nos reporta um fato que talvez possa indicar uma suposta inferioridade dos músicos do teatro, por exemplo, em relação àqueles que atuavam nas igrejas:

> *Quando se acabou de levantar o edifício da Casa da Ópera em Vila Rica, para continuar nele as funções teatrais e líricas já tradicionais na cidade, - esta nova Casa da Ópera abriu-se ao público em 1770, - um termo de arrematação, redigido pelo Senado da*

[55] Casa da Ópera, situada na Rua do Fogo (atual Rua dos Andradas), segundo alguns historiadores; para outros, no Largo do Capim. Era dirigida pelo Padre Ventura, de quem, aliás, pouco se sabe. Diziam que era mulato e corcunda, que regia a orquestra e tocava violão [sic – por certo guitarra, já que o violão só surgiu no meado do século XIX, observação minha]. Fora de dúvida é que tal casa de espetáculos existia em 1767, ao tempo do vice-rei Conde da Cunha, segundo depoimento do viajante Bougainville, e que foi destruída por incêndio, depois de 1769, já no govêrno do Marquês do Lavradio. Por outro lado, em depoimentos de duas testemunhas, por ocasião do inquérito dos frades franciscanos, em 1748, para apurar os milagres de Frei Fabiano de Cristo, há referências à Rua da *Ópera dos Vivos*. Naturalmente a casa de espetáculos comunicara seu nome à rua, que [o historiador carioca José] Vieira Fazenda identifica com a do Fogo. Seria a mesma *Casa da Ópera* do Padre Ventura? (Sousa, 1960 Vol.I p.281).

Câmara, conteve a curiosa cláusula de obrigar-se o regente a incluir, nas suas funções de música religiosa, alternativamente, os músicos da Casa da Ópera, "para se dextrarem", o que queria dizer, para adquirirem uma técnica mais apurada (Lange, 1966 p.69).

Outros viajantes estrangeiros também apontam para o nível artístico inferior praticado nos teatros coloniais. Tal fato se observa, por exemplo, no relato do naturalista Freireyss, quando de sua passagem por Vila Rica, em 1814:

A ópera (teatro) começou outra vez a funcionar por impulso de Dom Manuel de Portugal e Castro, porém o edifício é pequeno, os atores são medíocres e todos mulatos, porque os brancos desdenham este meio de vida. Antigamente era pior ainda, porque não se admitiam atrizes em cena e o ator, que um dia representava o galã, no dia seguinte representava a amante. Hoje, porém, ajuntou-se meia dúzia de mulheres de vida alegre que achavam ridículo o costume velho ou que o venceram. (Freireyss, 1982 p.44).

Outro relato temos em Spix e Martius. Eles descrevem, em 1818, um espetáculo num teatro de São Paulo. Tratava-se da antiga Casa da Ópera, junto à Igreja do Colégio, construída entre 1793 e 1795, no governo de Bernardo José de Lorena, demolida em 1870 (ver Sousa, 1960 Vol.I p.111/Amaral, 1979 p.6-16).

Nós assistimos, num teatro construído em estilo moderno, a representação em língua portuguesa da opereta francesa "le Déserteur"[56]*. [...] Os atores, em geral gente preta ou de cor, pertenciam à categoria daqueles aos quais Ulpiano ainda dá "levis notæ maculam". O ator principal, um barbeiro, comoveu profundamente seus concidadãos. Também não nos estranhou o fato de que a música acompanhante, do mesmo modo ainda caótica, estivesse à procura de seus elementos primitivos, já que além da apreciada guitarra para o acompanhamento do canto, nenhum outro instrumento foi suficientemente ensaiado* (Spix e Martius, 1823 p.225 – com minha tradução do alemão / citado também por Amaral, 1979 p.15/Almeida Prado, 1999 p.26).

Ainda sobre São Paulo, no ano seguinte, portanto em 1819, temos o registro da visita do viajante francês Auguste de Saint-Hilaire à mesma Casa da Ópera. Trata-se de um exemplo ainda mais extremo na descrição do amadorismo e má qualidade dos espetáculos com cena do Brasil colonial, onde inclusive nem sequer há referência sobre a música. Saint-Hilaire observa desde a aparência rudimentar do teatro – localizado, segundo o próprio viajante, em frente ao então palácio do governador, antigo "convento" [colégio] dos jesuítas – até questões sobre a conduta moral dos artistas em cena. Devemos ter em conta que o europeu, como de costume, deixava antes transparecer seus preconceitos, em detrimento de uma análise estética mais profunda sobre o evento:

Certa ocasião em que jantei com o general [capitão-general e governador de São Paulo, João Carlos d'Oeynhausen], *ele me convidou para assistir a um espetáculo, e às oito da noite dirigi-me ao palácio. Era em frente do prédio que ficava a sala de espetáculos, e nada no seu exterior indicava a finalidade a que se destinava. O que se via era apenas uma casa pequena, de um só pavimento, baixa, estreita, sem ornamentos, pintada de vermelho e com três amplas janelas de postigos pretos. Até mesmo as casas de pessoas de poucas posses tinham melhor aparência. O interior era bem mais cuidado, mas extremamente exíguo. Entrava-se inicialmente num pequeno saguão, que dava acesso aos camarotes e à platéia. A sala, bastante bonita e com três fileiras de camarotes, era iluminada por um belo lustre e por vários lampiões. Quanto às pinturas no teto, a cortina e a decoração, eram de um mau-gosto mais acentuado do que o encontrado mesmo nas casas mais modestas. Na platéia só se viam homens, todos acomodados em bancos. O camarote do general ficava na segunda fileira, defronte do palco, e era estreito e comprido, com cadeiras dispostas dos dois lados. Uma galeria bastante bonita dava acesso a ele. Quando chegamos, o público já estava presente. O general distribuiu cumprimentos à direita e à esquerda, e nesse instante todos os homens da platéia se levantaram e se voltaram para ele. Sentaram-se todos de novo quando a peça começou, mas voltavam a se conservar de pé nos intervalos.*

---

[56] É provável que a obra citada fosse a ópera-bufa *Il Desertore Francese*, com música do português Antônio Leal Moreira. Há notícia da estréia desta obra "no Carnaval de 1800, no Teatro Carignano, de Turim, e repetida no ano seguinte no Scala, de Milão" (Borba & Graça 1963 I-Z p.107). Há também outras obras literárias com este mesmo título. Na literatura brasileira destaca-se o famoso poema *O Desertor*, publicado em 1774, de Manuel Inácio da Silva Alvarenga (segundo Larousse, 1988, o poeta teria nascido em São João d'El Rey; segundo Teixeira, 1999, em Vila Rica –1749? – Rio de Janeiro, 1814).

> *A representação constou de "O Avarento" e de uma pequena farsa. Os atores eram artesãos, em sua maioria mulatos, e as atrizes, prostitutas. O talento destas se harmonizava perfeitamente com o seu grau de moralidade. Dir-se-ia que se tratava de marionetes movidas por um cordel. A maior parte do elenco masculino não era melhor do que elas. No entanto, não se podia deixar de reconhecer que alguns deles tinham um certo pendor inato para o teatro* (Saint-Hilaire, 1976 p.144/citado também por Amaral, 1979 p.14).

Por outro lado, em contradição com as crônicas de Freyreiss, Martius, Spix e Saint-Hilaire, há informações documentadas que apontam para um nível de exigência artística maior por parte dos cantores ("cômicos") atuantes nas casas da ópera. Um exemplo deste profissionalismo vem do sul do país, relatado por Galante de Sousa:

> *Em 1797, o empresário da Casa da Ópera de Pôrto Alegre, Pedro Pereira Bragança, contratou, por um ano, a "cômica representante" Maria Benedita de Queirós Montenegro. Por êsse contrato, que durou apenas aquêle ano, entre outras obrigações, cumpria à atriz dar "prontas e sabidas" duas óperas novas e dois entremezes, em cada mês. Isso mostra que havia certa atividade contínua no teatro de Pôrto Alegre* (Sousa, 1960 Vol.I p.114).

À mesma época remonta também um contrato para realização de espetáculos junto à Casa de Ópera em São Paulo, celebrado no cartório do tabelião público de notas, José Maria da Luz, em 1798. Assinaram o empresário alferes Antônio Joaquim de Oliveira e doze artistas, entre as quais duas mulheres [uma delas, Gertrudes Maria Cesarina, era analfabeta] e um mestre de música:

> *Marcavam prazo para a montagem deles* [dos espetáculos], *proibiam-se acréscimos de textos por parte dos atores e determinavam-se as ocasiões em que deveria haver peça nova... A primeira dama* [Maria Joaquina da Silveira] *e o primeiro ator* [José Rodrigues Cardim] *recebiam, cada um, oito mil réis por mês. O maestro Salvador Machado e o ator Joaquim José Correia tinham o ordenado de três mil e duzentos réis* (Amaral, 1979 p.14-15).

As óperas ou comédias – entendendo-se por isso peças de teatro eventualmente com música – eram também economicamente mais viáveis, se comparadas aos possíveis maiores gastos com óperas de fato ou mesmo aos concertos sinfônicos de grande monta. Estas funções estariam inevitavelmente sob responsabilidade dos senados, os quais eram ainda menos generosos para com a música profana.

Exemplo disto temos na relação de gastos com a "Festa dos Responsórios Reais em 1786", efetuados pelo Senado da Câmara de Vila Rica, o mesmo evento já citado anteriormente. Para uma única apresentação sacra, na Matriz de Nossa Senhora do Pilar, foram gastas 132 oitavas de ouro, num total de 28 músicos, entre cantores e instrumentistas. Já para cinco espetáculos na Casa da Ópera foram gastas apenas 61 oitavas, e quartos e 6 vinténs de ouro, num total de 14 instrumentistas e sete cantores-atores, sem contar oito figurantes não remunerados (ver Oliveira, 197? p.56-57).

O curioso é que a maioria dos músicos para o serviço religioso também atuou nas "óperas", o que, de certa forma, confirma o conteúdo daquele documento levantado por Curt Lange, já citado, onde se tratava do compromisso para que os músicos menos preparados do teatro pudessem aprimorar sua técnica na igreja.

Outra explicação, no entanto, e esta me parece bem mais plausível, é a de que as dificuldades financeiras levavam os profissionais a diversificar o quanto podiam suas atividades. Tal fato nos é hoje de fácil compreensão, pois este costume, infelizmente, salvo raras exceções, é bastante habitual ainda entre os instrumentistas brasileiros, dadas as devidas proporções. Não é raro observar, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, instrumentistas que atuam regularmente em mais de uma orquestra, muitas vezes com diversos ensaios diários, e isto fora os extras. E nestes casos, inevitavelmente, a quantidade quase sempre prejudica a qualidade. Será que algum dia esta situação vai se alterar?

Antônio da Silva Alcântara, autor de música de câmara, sacra e ópera...

Este músico, mestre-de-capela da Sé de Olinda, gozava de grande prestígio na capitania de Pernambuco, como regente e compositor de óperas, música religiosa e serenatas. No entanto, nenhuma nota musical sua sobreviveu ao tempo. O principal documento de época, que narra suas atividades, mesmo que sem maiores detalhes, é a *Relação das festas que se fizeram em Pernambuco pela feliz aclamaçam do mui alto, e poderoso Rey de Portugal D. Joseph. Nosso Senhor do anno de 1751. Para o de 1752. Sendo Governador, e Capitão General destas Capitanias o illustris. E excellentis. Senhor Luiz Joseph Correa de Sá do Concelho de Sua Magestade. &c. Por Felippe Neri Correa Official mayor da Secretaria de Governo, e Secretario particular o mesmo Illustrissimo, e Excellentissimo Senhor Governador. Lisboa, Na Officina de Manoel Soares. Anno de MDCCLIII* [1753]. *Com todas as licenças necessarias* (ver Moraes, 1969 p.94-95).

Mas voltando ao tema ópera no Brasil colonial, não só como ilustração, mas também para acrescentar neste breve relato um caso ainda pouco estudado pela musicologia brasileira, gostaria de citar também a muito curiosa publicação do secretário de governo de Pernambuco, Felipe Néri Correia (Correa, 1753). O alto funcionário daquela capitania relata as festas pela aclamação de José I, em Olinda e Recife, entre 1751 e 1752.

Esta rara obra encontra-se tão-somente em algumas poucas bibliotecas, mas já foi amplamente citada pelo bibliógrafo Rubens Borba de Moraes, o qual passa a ser aqui nossa fonte. O que nos interessa particularmente são as crônicas musicais de Felipe Néri Correia, quando houve na Sé de Olinda um *Sermão* e *Te Deum*

> *com quatro bem concertados córos a quem regia, e fazia compaço o R. P. M. Antonio da Silva Alcantara, insigne compositor, e Mestre de Capella da mesma Sé, ainde [sic] ajuntou para esta função, os mais destros instrumentos, e as melhores vozes que havia em todo este continente, além dos Musicos do partido, sendo elle o mesmo que tinha composto aquella solfa* (apud Moraes, 1969 p.94).

Logo a seguir, Felipe Néri Correia narra também as apresentações de comédias castelhanas, *La fiesta de reynar, Cueba Y Casilla de amor* e *La Piedra Phylosophal,* que foram também acompanhadas

> *de quatro córos de musica com trinta e tantas figuras ricamente adornadas, em que entravão quatro rabecoens* [Vc e Cb]*, doze rabecas* [Vl I/II e Va]*, duas trompas* [2 Cr]*, e dous abuaci* [2 Ob]*, e tudo o mais vozes, a que fazia compaço com toda galhardia a primeira dama. A solfa das comedias era composta pelo mesmo Author da do "Te Deum"* (apud Moraes, 1969 p.95).

O ensemble instrumental está claramente descrito, com uma orquestra de cordas de 16 músicos, um número bastante grande para a época, incluindo-se por certo 1os e 2os violinos, violas, violoncelos e contrabaixos[57]. Já os sopros encontram-se representados pela formação que havia de mais moderno na época, com dois oboés e duas trompas, sendo esta uma das indicações mais antigas do uso do oboé no Brasil.

Mas seria ainda muito difícil hoje precisar o que seriam aqueles "quatro coros de música", e, nem sequer podemos imaginar o que fazia aquela "primeira dama", seria a regente?

E no final das comemorações, após "tres sucessivas noites de fogo, na última se despedio o R. P. M. Alcantara de Sua Excellencia (o governador) com huma boa serenata" (apud Moraes, 1969 p.95), o que comprova a prática de música de câmara.

Compositor incansável e regente, o mestre-de-capela pernambucano Antônio da Silva Alcântara – de quem infelizmente não nos chegou uma única obra sequer – parecia ser mesmo prestigiado em seu tempo, competente e versátil,

---

[57] Como já indiquei nas *Abreviaturas e outros dados de referência,* rabecões significavam tanto violoncelo como contrabaixo, rebecas tanto violinos como violas (violetas).

compondo indistintamente música sacra, para cena e camerística, utilizando-se dos melhores músicos que dispunha e obtendo muito sucesso em seu tempo. São histórias musicais fantásticas do Brasil, mas infelizmente irreconstituíveis pelo sumiço total das partituras...

O problema mais grave, ao se tentar pesquisar este enigmático repertório musical colonial para o teatro, consiste justamente na inexistência quase absoluta de partituras, fato que restringe o valor de qualquer documento de época levantado, apesar da inegável importância histórica, não mais que à especulação estética.

Aberturas sinfônicas brasileiras nos tempos coloniais...

Hoje são conhecidas apenas algumas aberturas dos padres José Maurício Nunes Garcia, *Sinfonia Fúnebre* (BAN-EM-UFRJ/LSJ), *Zemira* (BAN-EM-UFRJ, obra nº5589), *Tempestade,* obra incompleta (BAN-EM-UFRJ) e a *Abertura* [em Ré maior] (CCLA); e João de Deus de Castro Lobo, *Abertura* [em Ré maior][58] (OP e MA), cujas funções estão ainda pouco aclaradas, apesar da possibilidade destas obras terem sido executadas como introdução às "óperas" coloniais – exceto a *Sinfonia Fúnebre*.

No caso do padre José Maurício Nunes Garcia, suas duas obras comprovadamente para cena, arquivadas em Portugal, *O Triunfo da América* e *Ulissea* (VV), já citadas anteriormente, são as únicas do gênero que se conhece, não só em meio à sua vasta produção, como em todo repertório colonial brasileiro.

É possível que a abertura *Zemira,* composta em 1803, tenha sido reutilizada como abertura para a peça *Ulissea* de Gastão Fausto da Câmara Coutinho. Segundo Cleofe Person de Mattos, "não foi localizada a peça à qual [a abertura *Zemira*] estaria vinculada, mas parece ter sido aproveitada pelo compositor em um drama 'pôsto em música' composto em 1809: *Ulissea, drama Eroico.* Na partitura dessa última obra está prevista a inclusão: 'A ouverture he a da trovoada" (CT-JMNG, 1970 p.330).

E na partitura da *Zemira,* transcrita e arranjada por Leopoldo Miguez (Niterói, 1850 – Rio de Janeiro, 1902), ele copiou das partes antigas a seguinte informação: "Protophonia da Opera / Zemira / composta em 1803 / pelo Padre / José Maurício Nunes Garcia / N.B. Nas cópias que serviram para fazer esta partitura havia o seguinte título: Ouvertura ou Introducção que expressa relampagos e trovoadas / com violinos, viola, violoncello, trompas, tromba lungha, flautas, fago[...] e basso" (BAN-EM-UFRJ). Tais informações coincidentes, no caso das "trovoadas", podem tratar-se da mesma ocasião, mas tudo ainda está muito vago e não há nada além de hipóteses.

No entanto, mesmo que houvesse maiores informações sobre estas obras, Cleofe Person de Mattos, a maior especialista em José Maurício Nunes Garcia, não se entusiasma com este parco repertório teatral do padre e afirma que a "música de cena" era um "gênero pouco familiar à sua personalidade" (Mattos, 1997 p.76).

Já a *Abertura* [em Ré maior] de João de Deus de Castro Lobo, deve ter sido composta durante o período em que ele atuou como regente junto à Casa da Ópera em Vila Rica, desde 1811. Sua escrita dramática e pré-romântica[59] nos leva

---

[58] As fontes manuscritas da *Abertura* [em Ré maior] de João de Deus de Castro Lobo, arquivadas no Museu da Inconfidência de Ouro Preto e no Museu da Música da Arquidiocese de Mariana, todas cópias tardias que remontam à segunda metade do século XIX, foram localizadas por Harry Crowl. Este pesquisador efetuou a primeira transcrição da obra, editada pela Universidade Federal de Ouro Preto, em 1987. Para o CDM-EC-OSESP, neste ano de 2000, realizei uma nova revisão musicológica desta obra, a partir de nova consulta às fontes.

[59] Tive a oportunidade de realizar toda uma nova revisão musicológica – a partir da transcrição de Cleofe Person de Mattos (DI) e confrontando ainda com outros manuscritos tardios (OP) – da *Missa a 8 vozes em Ré maior* de João de Deus de Castro Lobo, executada pelo Coral e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob regência de Roberto Minczuk, nos dias 24 e 26 de agosto de 2000, na Sala São Paulo. Dentre os principais compositores brasileiros do período colonial, ele foi o último a despertar o interesse dos pesquisadores. Destacam-se os recentes estudos pioneiros de Harry Crowl e Maurício Monteiro. Há muito ainda que transcrever e editar deste surpreendente compositor.

a crer que certamente deve ter trabalhado também na criação de um repertório operístico, infelizmente perdido ou ainda não localizado.

Manuscritos de óperas, música sacra, sinfônica e de câmara – o Inventário de Lourenço José Fernandes Braziel...

A existência outrora de manuscritos para música de cena na Vila de São João d'El Rey – ao lado de variado repertório sacro e profano, oriundo não só da própria Capitania de Minas Gerais, como da Corte carioca e de importantes centros europeus - é comprovada também pelo inventário do sanjoanense Lourenço José Fernandes Braziel, aberto no dia 5 de outubro de 1833 (IPHAN-SJR, Inventário nº128). Este documento contém o rol de obras do arquivo pessoal daquele que foi, desde o final do século XVIII até sua morte, em junho de 1831, uma das principais figuras musicais na sede da Comarca do Rio das Mortes.

Com patente de alferes, este notável músico mulato era também professor e administrava sua própria escola de música. Tais fatos são confirmados em diversos depoimentos, datados em 1815 e efetuados por correspondência, por parte de testemunhas em São João d'El Rey, por ocasião dos processos de habilitação de *Genere et Moribus* de dois de seus filhos, os quais se tornaram padres pelo Bispado de São Paulo: Antônio da Trindade Fernandes Braziel (ACSP, 2.40.1061) e Francisco de Assis Fernandes Braziel, e este último já "reside no Bispado [de São Paulo] a 7 annos" (ACSP, 2.41.1073).

O pesquisador Sebastião de Oliveira Cintra nos reporta o paradeiro destes dois padres, logo após a ordenação no Bispado de São Paulo: "Ingressa na Ordem [Terceira] do Carmo [de São João d'El Rey] o Pe. Francisco de Assis Fernandes Braziel [no dia 26 de agosto de 1817], com 26 anos de idade, seu irmão Pe. Antonio Trindade Fernandes Braziel, com 29 anos, entrou para referida ordem a 15.10.1817" (Cintra, 1982 p.354).

Fernandes Braziel, o pai, atuava como músico (regente) tanto nos serviços litúrgicos como no teatro e, nestes casos, trata-se, portanto de um mesmo profissional para ambas as áreas – o que coincide com os relatos anteriores de Vila Rica e Olinda.

E o inventário foi aberto com as justificativas do sargento de milícias Joaquim Bonifácio Braziel – inventariante, também músico, filho do defunto:

> *Diz o S. M^{cias} Joaquim Bonifacio Braziel que falescendo seu Pai Lourenço J^{e} Frz^{s} Brasiel em Junho de 1831 sem testamento, ficou o sup^{e} na posse de insignificantes seus moveis, por fim o unico filho, que se achava prez^{e}, e não fez logo Inventario em rasao da maiorida^{de} dos herdeiros esperando, que elle se fizesse amigavelmente, e como posteriormente falesceo huã Irma do mesmo sup^{e} deixando filhos orfaõs ainda pupillos quer de facto proceder a Inventario destes bens, podendo servir d'Avaliador dois Muzicos Jose Venancio d'Assumpção, e Carlos Ant^{o} da S^{a} sendo asse fim juramentados, e feitas as avaliações se juntam aos Autos para se seguirem os termos* – [7 de] 8^{bro} de 1833 (IPHAN-SJR, Inventário nº128 f.2).

Entre os "insignificantes móveis", na verdade, o que estava em jogo era a posse não só de alguns instrumentos como principalmente de todo um arquivo de manuscritos musicais. Joaquim Bonifácio Braziel não estava se entendendo com seu cunhado, João Leocadio do Nascimento, outro músico, ex-aluno e genro do defunto. Ambos necessitavam das músicas para cumprir atividades profissionais. Logo após o início do processo, os dois músicos propostos, os quais fariam a avaliação dos bens - José Venâncio de Assunção e Costa, e Carlos Antônio da Silva - não puderam mais efetuar a tarefa. Outros dois profissionais seriam então convocados – e em seguida era descrita a lista dos herdeiros:

> *Carlos Ant^{o} da S^{a} se mudou desta V^{a} para a de Rezende e o outro p^{r} circunstancias q' há não pode ao prez^{te} servir ao prez^{te}* [sic] *o emprego para o q se acha nomeado... Nomear outros Louvados q' pode bem ser os Muzicos João Jozé da S^{va} Vieira e Hermenegildo Jozé de Sz^{a} ou aquelles q' V.S. nomear, para fazerem a avaliação das ditas musicas e instrumentos, sendo*

Filhos
- *Joaquim Bonifacio Braziel cazado*
- *O Padre Francisco de Assis Braziel*
- *Ana Pimenta falescida cazada que foi com João Leocadio do Nascimento deixando os filhos seguintes a saber*

Netos
- *Maria de idade de oito annos pouco mais ou menos*
- *Jozé de idade de seis annos pouco ou mais ou menos*
- *Antonio de idade de quatro annos pouco ou mais ou menos*

8bro de 1833 (IPHAN-SJR Inventário nº128 f.3-4).

Um dos músicos convocados nesta segunda vez, para efetuar a avaliação dos instrumentos e manuscritos musicais, foi portanto, o dito Hermenegildo José de Souza Trindade (?, 1806 – São João d'El Rey, 1887).

Ele talvez tenha sido, ao lado de Manuel José Gomes (Parnaíba, 1792 – Campinas, 1868), não só um dos mais importantes copistas brasileiros do século XIX, como é graças a raros profissionais daquela época, como eles, que justamente muitas obras hoje tidas como de grande importância se conservaram.

A Hermenegildo José de Souza Trindade dedicarei uma atenção maior quando do capítulo referente aos motetos de Manuel Dias de Oliveira. Mas vale a pena citar aqui como exemplo, que uma obra fundamental, como a *Sinfonia Fúnebre* (CT-JMNG nº230 p.327-329), de José Maurício Nunes Garcia, só pode hoje ser transcrita sem qualquer mutilação graças às partes que outrora foram de sua propriedade (e agora se encontram na LSJ), já que o material carioca (BAN-EM-UFRJ), apesar de algumas partes autógrafas, é desfalcado da Va. II e contém partes de sopros mais tardias. E por acaso ou não, outra obra similar de José Maurício Nunes Garcia, a *Abertura* [em Ré], só é conhecida hoje graças às cópias de Manuel José Gomes (CT-JMNG, nº232 p.330/CT-CG, nº194 p.165), o qual também copiou várias obras do próprio Manuel Dias de Oliveira.

Por fim, a presença de um músico tão zeloso como Hermenegildo José de Souza Trindade, então com a idade de aproximadamente 27 anos, só aumenta a importância do documento e a credibilidade em torno da avaliação dos preços das obras musicais.

Ele e seu colega João José da Silva Vieira (sobre quem nenhuma informação encontrei) confeccionaram então uma primeira lista de obras e instrumentos, com as respectivas avaliações dos preços:

[1] *Matinas de Endoensas por Antonio dos Santos – avaliadas em trinta mil reis*	*30$000*
[2] *Huma Estaba de Mata de hacet – avaliada em seis mil reis*	*6$000*
[3] *Hum Te Deum grande por Antonio P! digo por Antonio Pinto – avaliado em doze mil reis*	*12$000*
[4] *Outro dito de Francisco Manoel – avaliado em oito mil e quatrocentos reis*	*8$400*
[5] *Hum Salmo pelo Padre Joze Mauricio – avaliado em hum mil reis*	*1$000*
[6] *Humas Matinas do Espirito Santo por Francisco Manoel – avaliadas em dous mil reis*	*2$000*
[7] *Outra dita de Sabado de Lélũia por Joze Joaquim Emerico – avaliada em novecentos reis*	*$900*
[8] *Huns Motetos da Senhora das Dores por Manoel Dias – avaliados em oitocentos reis*	*$800*
[9] *Outros ditos dos Passos com todo o instrumental – avaliados em tres mil reis*	*3$000*
[10] *Outros ditos a oito vozes – avaliados em hum mil reis*	*1$000*
[11] *Huma Novena de Nossa Senhora por Antonio dos Santos – avaliada em quatro mil e oitocentos reis*	*4$800*
[12] *Humas Matinas da Conceição por Manoel Dias - avaliadas em seis mil reis*	*6$000*
[13] *Hum Salmo de Roma – avaliado em seiscentos e quarenta reis*	*$640*
[14] *Humas Matinas da Noite de Natal – avaliadas em quatro mil reis*	*4$000*
[15] *Ditas de Sam Francisco – avaliadas em dous mil reis*	*2$000*
[16] *Hum Memento a dous Córos por Manoel Dias – avaliados em dous mil reis*	*2$000*
[17] *Hum Officio de Violetas por Joze Joaquim Emerico – avaliado em sete mil e duzentos reis*	*7$200*
[18] *Humas Matinas de Nossa Senhora a dous Córos por Manoel Dias – avaliadas em quatro mil e oitocentos reis*	*4$800*
[19] *Hum responçorio para enComendação da Ordem por Manoel Dias – avaliado em oitocentos reis*	*$800*

[20] *Nove Ladainhas por varios Autores - avaliadas em nove mil reis*	*9$000*
[21] *Huma Missa com grande orquestra por Antonio dos Santos – avaliada em nove mil e seiscentos reis*	*9$600*
[22] *Outra dita pelo mesmo autor - avaliada em oito mil reis*	*8$000*
[23] *Outra dita a dous coros por Manoel Dias - avaliada em quatro mil reis*	*4$000*
[24] *Huma dita pelo Padre Joze Mauricio - avaliada em tres mil e seiscentos reis*	*3$600*
[25] *Huma dita de Bálde - avaliada em doze mil reis*	*12$000*
[26] *Outra dita grande pelo Padre Joze Mauricio – avaliada em oito mil reis*	*8$000*
[27] *Outra dita de Capela por Danzim - avaliada em hum mil e duzentos reis*	*1$200*
[28] *Outra pequena de Marcos - avaliada em tres mil reis*	*3$000*
[29] *Outra dita de Pedro Teixeira copiada pelo falescido - avaliada em oito mil reis*	*8$000*
[30] *Hum Tantum Ergo por Francisco Manoel – avaliado em oitocentos reis*	*$800*
[31] *Hum Credo de Marcos digo Maciote - avaliado em cinco mil reis*	*5$000*
[32] *Huma Missa pelo Padre Joze Mauricio arranjada - avaliada em tres mil reis*	*3$000*
[33] *Hum Credo de Antonio dos Santos - avaliado em cinco mil reis*	*5$000*
[34] *Outro dito de Pedro Teixeira - avaliado em seis mil reis*	*6$000*
[35] *Benção de Sinza a dous córos - avaliado em novecentos reis*	*$900*
[36] *Onze Graduaes de varios autores, a duzentos e quarenta e seis* [sic – o correto é $240, o "seis" não procede] *cada a hum a quantia de dous mil seiscentos e quarenta reis*	*2$640*
[37] *Hum Terno de Quartetos de Pleia - avaliado em quatro mil e oitocentos reis*	*4$800*
[38] *Hum Salmo do Padre Joze Mauricio – avaliado em hum mil reis*	*1$000*
[39] *Hum Credo de Marcos – avaliado em tres mil reis*	*3$000*
[40] *Sete Ouverturas de varios autores a dous mil reis cada huma*	*14$000*
[41] *Vinte e quatro Sinfonias de varios Autores, a hum mil reis cada huma a quantia de vinte e quatro mil reis*	*24$000*
[42] *Huma Opera de Cequinha – avaliada em oito mil reis*	*8$000*
[43] *Outra do Amor Salloio – avaliada em oito mil reis*	*8$000*
[44] *Huma dita da Seganinha – avaliada em oito mil reis*	*8$000*
[45] *Hum rabecão grande uzado – avaliado em vinte mil reis*	*20$000*
[46] *Hum dito pequeno uzado – avaliado em dezoito mil reis*	*18$000*
[47] *Outro dito todo quebrado – avaliado em tres mil reis*	*3$000*
[48] *Huma Clarineta – avaliada em vinte mil reis*	*20$000*
[49] *Hum jogo de Trompas e voltas - avaliado em vinte mil reis*	*20$000*
[50] *Huma dita - avaliada em quatorze mil reis*	*14$000*
[51] *Hum Rabecão que recebeu o Padre Francisco Brás quando foi para Sam Paulo – avaliado em dez mil reis*	*10$000*
[52] *Hum cravo todo quebrado – avaliado em dez mil reis*	*10$000*
[53] *Huma violleta feita cá – avaliada em trez mil e seiscentos reis*	*3$600*
[TOTAL]	*484$250*
[54] *Dous Clarins com suas voltas uzados – avaliados em quatorze mil reis*	*14$000*
[55] *Flauta quebrada – avaliada em quatrocentos e oitenta mil* [sic] réis [são $480]	*$480*
[56] *Hum Flautim – avaliado em hum mil e quinhentos reis*	*1$500*
[57] *Seis Quartetos de p digo de Pleia – avaliados em seis mil reis*	*6$000*
[58] *Quintetos de Bocarhim – avaliados em seis mil reis*	*6$000*
[59] *Quatro Graduaes a duzentos e quarenta reis cada hum*	*$960*
[60] *Huma Sinfonia de Geraceite – avaliada em hum mil e duzentos reis*	*1$200*
[61] *Huma Missa de Francisco Manoel - avaliada em dous mil e quatrocentos reis*	*2$400*
[62] *Quatro papeis seu autor Joaquim Bonifacio – avaliados em dous mil e quatrocentos reis*	*2$400*
[63] *Humas Matinas do mesmo autor – avaliadas em hum mil e duzentos reis*	*1$200*
[TOTAL]	*520$390*

(IPHAN-SJR, Inventário nº128 f.5-7)

Mais adiante consta ainda uma segunda lista de "muzicas", com algumas pequenas alterações em relação à primeira:

[1] *Matinas d. Endoensas p^{or} Ant^{o} dos Santos – avaliadas em trinta e hum mil reis*	*31$000*
[2] *1 Estaba de Mata de haet – avaliada em seis mil reis*	*6$000*
[3] *1 Tedeum Grande por Antonio Pinto – avaliado em doze mil e oitocentos reis*	*12$800*
[4] *Outro d^{o} de Francisco Manoel – avaliado em oito mil e quatrocentos reis*	*8$400*
[5] *1 Salmo pello P^{e} Joze Mauricio – avaliado em hum mil reis*	*1$000*
[6] *Humas Matinas do Espirito S^{to} p^{or} Fr^{co} Manoel – avaliadas em dous mil reis*	*2$000*
[7] *D^{a} de Sabado da aLelluia p^{r} J^{e} Joaq^{m} Emerico – avaliada em novecentos reis*	*$900*
[8] *Huns Motetos da Sn^{ra} das Dores p^{r} Manoel Dias – avaliados em oitocentos reis*	*$800*
[9] *Outros ditos dos Passos cantado einstromentado – avaliados em tres mil reis*	*3$000*
[10] *Outros d^{os} d^{os} a 8 vozes – avaliados em hum mil reis*	*1$000*

[11] *1 Novena de N. S. por Antº dos Stos – avaliada em quatro mil e oitocentos reis*	*4$800*
[12] *Humas Matinas da Cam pr Manoel Dias - avaliadas em seis mil reis*	*6$000*
[13] *1 Salmo de Roma – avaliado em seiscentos e quarenta reis*	*$640*
[14] *Humas Matinas da Noite de Natal – avaliadas em quatro mil reis*	*4$000*
[15] *Das de Sam Frco – avaliadas em dous mil reis*	*2$000*
[16] *1 Memento a dois Coros pr Manoel Dias – avaliados em dois mil reis*	*2$000*
[17] *1 Oficio de Violletas pr Joze Joaqm Emerico – avaliado em sete mil e duzentos reis*	*7$200*
[18] *Humas Matinas a dois Coros de N. S. pr Manoel Dias – avaliadas em quatro mil e oitocentos reis*	*4$800*
[19] *1 Responsorio pª emComendação da Ordem pr Mel Dias – avaliado em oitocentos reis*	*$800*
[20] *9 Ladainhas pr varios auctores - avaliadas em nove mil reis*	*9$000*
[21] *1 Missa com grande orquestra pr Antonio dos Stos – avaliada em nove mil e seiscentos reis*	*9$600*
[22] *Outra dita pello mmo - avaliada em oito mil reis*	*8$000*
[23] *Outra dª a dous Coros pr Manoel Dias - avaliada em quatro mil reis*	*4$000*
[24] *1 dª pello Pe Je Mauricio - avaliada em tres mil e seiscentos reis*	*3$600*
[25] *1 dª de Baldi – avaliada em doze mil reis*	*12$000*
[26] *Outra dª grande pello Je Mauricio – avaliada em oito mil reis*	*8$000*
[27] *Outra dª de Capella pr Danzim - avaliada em hum mil e duzentos reis*	*1$200*
[28] *Outra piquena de Marcus - avaliada em tres mil reis*	*3$000*
[29] *Outra dª de Pedro Teixeira copiada pello falecido - avaliada em oito mil reis*	*8$000*
[30] *1 Tamtum Ergo pr Frco Manoel – avaliado em oitocentos reis*	*$800*
[31] *1 Credo de Marcus digo Maciote - avaliado em cinco mil reis*	*5$000*
[32] *1 Missa pello Pe Je Mauriço aranjada - avaliada em tres mil reis*	*3$000*
[33] *1 Credo de Ato dos Stos - avaliado em cinco mil reis*	*5$000*
[34] *Outro dito de Pedro Teixeira - avaliado em seis mil reis*	*6$000*
[35] *Benção de Sinza a dous Coros - avaliado em novecentos reis*	*$900*
[36] *11 Graduais de varios Auctores a $240*	*2$640*
[37] *1 Terno de Quartetos de Pleia – avaliado em quatro mil e oitocentos reis*	*4$800*
[38] *1 Salmo do Pe Je Maurico – avaliado em hum mil reis*	*1$000*
[39] *1 Credo de Marcus – avaliado em tres mil reis*	*3$000*
[40] *7 Ouverturas de varios Autores a dous mil reis cada huma*	*14$000*
[41] *24 Sinfonias de varios Autores, a hum mil reis cada huma a quantia de vinte e quatro mil reis*	*24$000*
[42] *1 Opera de Sequinha – avaliada em oito mil reis*	*8$000*
[43] *1 dª de Seganinha – avaliada em oito mil reis*	*8$000*
[44] *Outra dª de Amor Salloio – avaliada em oito mil reis*	*8$000*
[45] *1 Rabecão grande uzado – avaliado em vinte mil reis*	*20$000*
[46] *1 piqueno uzado – avaliado em dezoito mil reis*	*18$000*
[47] *Outro dº todo quebrado – avaliado em tres mil reis*	*3$000*
[48] *1 Clarineta – avaliada em vinte mil reis*	*20$000*
[49] *1 Jogo de Trompas velhos* [na lista anterior no lugar de "velho" aparecia "e voltas"] - *avaliado em vinte mil reis*	*20$000*
[50] *1 dª – avaliada em quatroze mil reis*	*14$000*
[51] *1 Rabecão q recebeu o Pe Francº Brazel qdo foi p. S. Paullo – avaliado em dez mil reis*	*10$000*
[52] *1 Cravo todo quebrado – avaliado em dez mil reis*	*10$000*
[53] *1 violleta feita ca – avaliada em trez mil e seiscentos reis*	*3$600*
[54] *2 Clarins com suas voltas uzados – avaliados em quatorze mil reis*	*14$000*
[55] *1 Flauta quebrada – avaliada em quatrocentos e oitenta mil* [sic] réis [são $480]	*$480*
[56] *1 Flautim – avaliado em hum mil e quinhentos reis*	*1$500*
[57] *6 Quartetos de Pleia – avaliados em seis mil reis*	*6$000*
[58] *6 Quintetos de Bocarim – avaliados em seis mil e oitocentos reis*	*6$800*
[59] *4 Graduaes a duzentos e quarenta reis cada hum*	*$960*
[60] *1 Sinfonia de Gerovita – avaliada em hum mil e duzentos reis*	*1$200*
[61] *1 Missa de Francº Manoel – avaliada em dois mil e quatrocentos reis*	*2$400*
[62] *4 Papeis seu Auctor Joaquim Bonifaçio – avaliados em dois mil e quatrocentos reis*	*2$400*
[63] *Humas Matinas do mmo Autor – avaliadas em hum mil e duzentos reis*	*1$200*

Deve seguirçe a Lista dos bens em poder do herdº João Leocadio [?]
[Assinaturas de] *João Joze da Sª Bº Vª / Hemenegildo Je de Szª Trinde*
(IPHAN-SJR, Inventário nº128 f.10-11)

Logo a seguir consta do inventário a declaração de João Leocadio do Nascimento, protestando contra o cunhado por motivo deste estar dificultando o acesso aos instrumentos e manuscritos musicais:

Diz João Leocadio do Nassimento q' falecento a dois a^{s} pouco m^{s} ou menos seo sogro Lourenço J^{e} Frz Braziel ficou na posse de todos os bens o herdr^{o} SM Joaq^{m} Bonifacio Braziel q' jam^{s} se rezolveo a fazer o Invent^{ro} dos ditos bens sem q' fosse pelo Embg^{e} compelido no dia 7 do corrente mez de 8^{bro}. E como o Supp^{e} vive a Arte de Muzica da q^{e} igualm^{e} viveo o d^{o} seo sogro, e vive o Inventar^{e} seu cunhado, consertindo alguma parte da força dissolvente em instrum^{tos}, peça de Muzica vocal e instrumental das q^{s} perciza p^{a} continuar nos Partidos a q' se sugeitou p^{r} contracto nesta V^{a} não podendo p^{r} isso esperar pela concluzão das Partilhas, pertende q' V.S. lhe m^{de} entregar tanto os instrumentos como as Peças declaradas – 23 de 8^{bro}.de 1833.

(IPHAN-SJR, Inventário nº128 f.14)

Em seguida, João Leocadio do Nascimento confecciona uma terceira lista, sem indicação de preços, mas com algumas obras antes não mencionadas por Hermenegildo José de Souza Trindade e João José da Silva Vieira, como, por exemplo, "1 Requiem de Mozart".

Trata-se de um repertório básico, do qual ele necessitaria para poder realizar suas atividades profissionais como músico:

Lista das Muzicas q' precizo p^{a} o Arango Muzicas dos Partidos e p^{a} Algumas Fonção q' haja:

[1] *1 Novena da Sr^{a} da Conceição*
[2] *1 Matinas da Snr^{a} da Conceição*
[3] *1 Tedeum grande*
[4] *1 Missa Piquena de Ant^{o} dos Santos*
[5] *1 Missa de Balde*
[6] *1 Terceto de Pedro Teix^{a}*
[7] *1 Matinas de Natal de Fran^{co} Manoel*
[8] *8 Graduaes de N. S. e de Santos*
[9] *8 Antiphonas de N. S. e de Santos*
[10] *1 Oficio de Violetas e seos Pertenços*
[11] *4 Ladainhas*
[12] *3 Psalmos*
[13] *Credo de An^{to} dos Santos*
[14] *1 Credo de Pedro Tex^{a}*
[15] *1 Requiem de Mozart*
[16] *3 Ouverturas*
[17] *3 Sinfonias*
[18] *1 Memento a 2 Coros*
[19] *1 Lebera me*
[20] *1 Rabecão Grande*
[21] *1 Trompa e voltas*
[22] *1 Clarim e voltas*
[23] *1 Novena da S^{a} da Boa Morte e Ladainha*

[assina:] *João Leocadio do Nascimento* [23 de outubro de 1833]
(IPHAN-SJR, Inventário nº128 f.16)

João Leocadio do Nascimento faria ainda um novo requerimento (IPHAN-SJR, Inventário nº128 f.19), datado em 29 de novembro de 1833, e por fim uma quarta lista, também por extenso, somando-se ainda outros tantos títulos.

Alguns destes constam agora pela primeira vez e em outros estão indicados os nomes dos autores, cujas obras antes encontravam-se anônimas. Por outro lado, muito provavelmente, outros títulos, antes com a autoria indicada, aparecem agora anônimos:

Lista das Muzicas q' percizo p^{r} o Arango Múzicas:
[1] *23 Sinfonias e Overturas*
[2] *1 Ladainha de F. por Joze Joaq^{n} sem Basso*
[3] *1 Ladainha de N. Senhor*[a]
[4] *1 Ladainha por João de D^{s}*
[5] *1 Ladainha dois Bmos por J^{e} Joaq^{m}*
[6] *1 Ladainha por Joze Joaq^{m}*
[7] *1 Ladainha hum Bmos por Joze Joaq^{m}*
[8] *1 Tedeum com alguns Ramos de Fran^{co} M^{el}*
[9] *1 Tedeum q' principia do meio p^{a} o fim Patrem immense*
[10] *1 Tantum Ergo de Hayd a solo*
[11] *2 violinos e viola da Missa de Joze Joaq^{m}*

[12] *1 Missa de Danzi*
[13] *1 Matinas de Espirito St^{o} p^{l} Bonifacio*
[14] *1 Psalmo p^{l} Bonifaçio e falta 2^{o} violino*
[15] *1 Psalmo p^{l} Bonifacio*
[16] *1 Psalmo p^{+} m^{mo} e falta a metade do Basso*
[17] *1 Specia tua sem clarinetas*
[18] *1 Santa Françiçe sem vozes alguma*
[19] *1 Motetos a 8 e não tem Basso*
[20] *1 Tratos de Endoenças*
[21] *1 Tratos de Sabado Santo*
[22] *1 Motetos a 8 de N. S. das Dores*
[23] *1 Bradados de Terca fr^{a}*
[24] *1 Hosana de Domingos de Ramos*
[25] *1 Surreci de Sabado Santo*
[26] *1 Domine Tumihi de 5 fr. Santa*
[27] *1 Credo de Ant^{o} dos Santos sinco vozes e hum violino 1^{o} so*
[28] *3 Quartetos juntos uzados*
[29] *3 Quartetos m^{tos} velhos*
[30] *1 Concerto de Rabecão sem Boes e Trompas*
[31] *1 aLicoens de Fiorit*
[32] *1 Plorans a 8 vozes p^{r} Manoel Dias*
[33] *1 Motetos a 8 vozes p^{r} M^{el} Dias*
[34] *1 Motetos a 8 vozes camtado estromentado*
[35] *1 Antiphona a 2 Coros p^{r} Mel Dias*
[36] *1 Matinas de Apostolo por Bonifacio*
[37] *Matinas de Natal em m^{to} uzados e fallta m^{tas} partes*
[38] *1 Psalmo m^{to} antigo Dixi Domine*
[39] *1 Matinas da Conceição a 8 p^{r} Mel Dias*
[40] *1 Maria Mater gracia com hum verco de Fran^{co} Mel*
[41] *3 vozes Santa Imaculada*
[42] *1 Stabat Mater com tres vozes*
[43] *1 Benedita Venerabilis sem vos alguma*
[44] *1 Missa de Manoel Dias a 8 com 2 violinos Trompa e Basso*
[45] *1 Missa de Marcos*
[46] *1 Missa de Pedro Tex^{a}*
[47] *1 Missa do P^{e} Joze Maurico e falta a vos de Altos*
[48] *1 Matinas de Sabado St^{o} p^{r} Joze Joaq^{m} e faltão Partes*
[49] *1 Trato e Paxão*
[50] *1 Gradual a 4 vozes*
[51] *1 Popule Meos a 4 vozes*
[52] *1 Bencão de Cinza com 5 vozes e Baxo*
[53] *1 Bradados de Sexta fr^{a} da Paxão*
[54] *4 vozes de Pangelingua*
[55] *1 Motetos a dois coros*
[56] *1 Auto de D. João, velho*
[57] *1 Auto de Amor Saloio*
[58] *1 Auto de Siganinha velho*
[59] *Muzica de Ramos de Roma*
[60] *2 Trompas e voltas*
[61] *1 violeta quebrada*
[62] *1 cravo uzado*

Muzicas pertencentes as Operas com mais ou menos faltas de violinos e vozes a saber Siganinha, Chiquinha, Amor Saloio, e Dom João
[assina:] *João Leocadio do Nascimento* [23 de outubro de 1833]

(IPHAN-SJR, Inventário nº128 f.21-22).

E como complemento a este tópico, trato aqui de uma transcrição geral, na medida do possível, deste rol de obras.

Nem sempre há uma informação completa em cada lista, por isso, foi reunido um total de informações sobre cada obra e o mesmo vale para os instrumentos, tendo em vista todas as listas juntas.

Devido à imprecisão tanto em relação aos títulos – que podem sofrer alteração de uma lista para outra - como autores, torna-se difícil determinar, em alguns casos, se a obra é a mesma ou não.

Minhas observações estão entre colchetes.

Textos em *itálico* são originais dos documentos, mas já com a grafia atualizada no caso dos nomes brasileiros – mantendo, contudo, a escrita original, mesmo que equivocada, dos nomes estrangeiros, já que não pode haver sempre uma certeza em relação a alguns autores, como, por exemplo, "Fiorit", o qual apenas suponho ser Fiorillo.

Para facilitar a localização, as obras foram catalogadas de acordo com o autor - e estes se encontram dispostos em ordem alfabética, acrescidos dos locais e datas de nascimento e morte:

MANUSCRITOS MUSICAIS

Anônimos - Repertório Profano

7 Aberturas de vários autores

Concerto de Rabecão sem Oboés e Trompas [seria um concerto para violoncelo e cordas, ou faltam os sopros?]

Ópera de Cequinha ou Chiquinha

3 Quartetos muito velhos [estariam entre os "6 Quartetos" de Pleyel?]

Sinfonia de Geraceite ou Gerovita [?]

24 Sinfonias de vários autores

Anônimos - Repertório Sacro

8 Antífonas de Nossa Senhora e de Santos

Benção de Cinzas a 2 coros

Benção de Cinzas com 5 vozes e Basso

Benedicta et Venerabilis sem vós alguma [trata-se de um Gradual de Nossa Senhora – seria a conhecida obra de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita?]

Bradados de Terça-feira Santa

Bradados de Sexta-feira da Paixão

"Domine Tumihi" de Quinta-feira Santa

15 [segundo lista de Hermenegildo] *ou 8* [segundo lista de João Leocadio] *Graduais de Nossa Senhora e de Santos por vários autores* (consta ainda a indicação de um exemplar a 4 vozes, segundo lista de Leocadio)

Hosana de Domingos de Ramos

Ladainha de Nossa Senhora

9 [segundo lista de Hermenegildo] ou *4* [segundo lista de João Leocadio] *Ladainhas por diversos autores* [algumas delas estão provavelmente entre as obras de Emerico Lobo de Mesquita e João de Deus de Castro Lobo]

"Liberame"

Matinas de São Francisco

Matinas de Natal muito usadas e faltam muitas partes [seriam as mesmas "Matinas" do então jovem Francisco Manuel da Silva? Haveria tempo suficiente para que as partes já estivessem "muito usadas"? Provavelmente não, pois tudo indica que se trata aqui de uma outra obra, mais antiga]

Música para Domingo de Ramos de Roma

Novena de Nossa Senhora da Boa Morte e Ladainha [não há como determinar se esta obra seria ou não a mesma transcrita neste presente trabalho, atribuída a Manuel Dias de Oliveira, muito embora não se possa descartar a hipótese]

Novena de Nossa Senhora da Conceição

"Pangelingua" a 4 vozes

Popule Meus a 4 vozes [estaria este moteto também incluído entre os "Motetos de Passos" de Manuel Dias de Oliveira?]

Salmo de Roma

Salmo muito antigo "Dixi Domine"

"Santa Françiçe" sem vozes alguma

Santa Imaculada - três vozes

"Specia tua" sem clarinetas

Stabat Mater – três vozes

Stabat Mater de Hacet ou *Haet* [?]

"Surreci" de Sábado Santo

Te Deum grande

Te Deum que principia do meio para o fim "Patrem immense"

Tratos de Endoenças

Tratos de Sábado Santo

Trato e Paixão

Antônio dos Santos Cunha (São João d'El Rey?, 17?? – Portugal ou Rio de Janeiro?, 18??)

Credo de Antônio dos Santos

Matinas de Endoenças por Antônio dos Santos

Missa com grande orquestra por Antônio dos Santos

Missa pequena de Antônio dos Santos

Missa por Antônio dos Santos

Novena de Nossa Senhora por Antônio dos Santos

Antônio Leal Moreira (Abrantes-Portugal, 1758 - Lisboa, 1819)

Ópera ou Auto de Siganinha ou Seganinha – velho [A Vingança da Cigana]

Ópera ou Auto de Amor Salloio ou Saloio [A Saloia Namorada? – ver Marcos Portugal]

Antônio Pinto [?]

Te Deum grande por Antonio Pinto

Federico Fiorillo (Braunschweig, 1755 – morreu após 1823)

Lições de Fiorit [seriam os "Etude pour violon formant 36 Caprices"?]

Fortunato Mazziotti (Lisboa?, 1782 – Rio de Janeiro, 1855)

Credo de Maciote

Francisco Manuel da Silva (Rio de Janeiro, 1795-1865)
Matinas de Natal de Francisco Manuel
Matinas do Espírito Santo por Francisco Manuel
"Maria Mater Gracia" com 1 verço de Francisco Manuel
Missa de Francisco Manuel
Tantum Ergo por Francisco Manuel
Te Deum com alguns Ramos de Francisco Manuel
Te Deum grande de Francisco Manoel
Franz Danzi (Mannheim, 1763 – Karlsruhe, 1823)
Missa a cappella de Danzi
Franz Joseph Haydn (Rohrau-Áustria, 1732 – Viena, 1809)
Tantum Ergo de Hayd a solo
Ignaz Joseph Pleyel (Ruppertsthal-Áustria, 1757 – Paris, 1831)
6 Quartetos de Pleia
Terno de Quartetos [conjunto de três] *usados de Pleia*
João de Deus de Castro Lobo (Vila Rica, 1794 – Mariana, 1832)
Ladainha por João de Deus
João José Baldi (Lisboa, 1770-1816)
Missa de Baldi
Joaquim Bonifácio Braziel (São João d'El Rey, primeira metade do século XIX)
Matinas de Apóstolo por Bonifácio
Matinas de Joaquim Bonifácio
Matinas do Espírito Santo por Bonifácio
4 Papéis seu autor é Joaquim Bonifácio
Salmo por Bonifácio
Salmo por Bonifácio e falta a metade do Basso
Salmo por Bonifácio e falta 2º Violino
José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (Vila do Príncipe?, 17?? – Rio de Janeiro, 1805)
Ladainha 1 "Bmos" [seria 1 bemol?] *por José Joaquim*
Ladainha 2 "Bmos" [seriam 2 bemóis?] *por José Joaquim*
Ladainha de F. [seria Francisco ou a tonalidade de Fá?] *por José Joaquim sem Basso*
Ladainha por José Joaquim
Matinas de Sábado de Aleluia por José Joaquim Emerico
Oficio das Violetas [Missa de Requiem] *e seus pertences por José Joaquim Emerico*
2 Violinos e Viola da Missa de José Joaquim
José Maurício Nunes Garcia (Rio de Janeiro, 1767-1830)
Missa grande pelo padre José Maurício
Missa pelo padre José Maurício
Missa pelo padre José Maurício arranjada
Salmo do padre José Maurício
Salmo pelo padre José Maurício [com certeza não é a mesma obra anterior]
Luigi Boccherini (Lucca, 1743 – Madri, 1805)
6 Quintetos de Bocarim.
Manuel Dias de Oliveira (? 1734/5 – Vila de São José, 1813)
Antífona a 2 coros por Manuel Dias
Matinas de Nossa Senhora a 2 coros por Manuel Dias
Matinas de Nossa Senhora da Conceição a 8 vozes por Manuel Dias
Memento a 2 coros por Manuel Dias
Missa a 2 coros ou 8 vozes com 2 Violinos, [2] *Trompa*[s] *e Basso por Manuel Dias*
Motetos a 2 coros [os mesmos "Motetos de Passos a 8 vozes" de Manuel Dias de Oliveira?]
Motetos de Nossa Senhora das Dores a 8 vozes por Manuel Dias
Motetos de Passos a 8 vozes cantados e instrumentados [trata-se de uma composição de Manuel Dias de Oliveira, já que o título se encontrava em meio a outras obras do autor]
Motetos de Passos a 8 vozes e não tem Basso [trata-se de uma composição de Manuel Dias de Oliveira, já que o título se encontrava em meio a outras obras do autor]
Motetos de Passos a 8 vozes por Manuel Dias
Plorans a 8 vozes por Manuel Dias
Responsório para Encomendação da Ordem por Manuel Dias
Marcos Antônio da Fonseca Portugal (Lisboa, 1762 – Rio de Janeiro, 1830)
Credo de Marcos
Missa pequena de Marcos
Ópera ou Auto de Amor Salloio ou Saloio [A Saloia Namorada? – ver Antônio Moreira]
Pedro Teixeira de Seixas (Brasil, 17?? – Rio de Janeiro, 1832)
Credo de Pedro Teixeira
Missa de Pedro Teixeira copiada pelo falecido
Terceto de Pedro Teixeira
Wolfgang Amadeus Mozart (Salzburgo, 1756 – Viena, 1791)
Requiem de Mozart
Auto [ópera] *D. João – velho* [Don Giovanni]???

INSTRUMENTOS MUSICAIS

1 Flautim
1 Flauta quebrada
1 Clarineta
2 Trompas velhas e voltas [o uso das voltas era devido às mudanças de tonalidade, já que, é claro, trata-se de um instrumento liso, portanto sem chaves]
2 Clarins [Trompetes] *usados e suas voltas* [trata-se também de um instrumento liso ou sem chaves]
1 Violeta ou Viola quebrada [da família do violino] *feita em São João d'El Rey* [o adjetivo "quebrada" só consta da lista de João Leocadio, mas ao que tudo indica, trata-se do mesmo instrumento]
1 Rabecão pequeno [Violoncelo] *usado*
1 Rabecão pequeno [Violoncelo] *todo quebrado*
1 Rabecão [Violoncelo ou Contrabaixo?] *que recebeu o padre Francisco de Assis Fernandes Braziel* [filho do defunto] *quando foi* para *São Paulo* [e isto aconteceu por volta de 1808 – já que conforme afirmei anteriormente, no Bispado paulistano, Francisco de Assis tornou-se padre 7 anos depois, em 1815]
1 Rabecão grande [Contrabaixo] *usado*
1 Cravo usado e todo quebrado [o adjetivo "todo quebrado" não consta da lista de João Leocadio, mas ao que tudo indica trata-se do mesmo instrumento]

Este inventário, por si só, já seria assunto pelo menos para uma outra dissertação ou tese. Mas não cabe aqui um aprofundamento maior, dado o problema de espaço. No entanto, talvez ainda sejam pertinentes algumas observações.

Os principais compositores mineiros no acervo de Fernandes Braziel...

Manuel Dias de Oliveira, autor com o maior número de obras dentro deste acervo, confirma assim sua posição de indiscutível destaque na Comarca do Rio das Mortes.

É bem provável que o compositor da vizinha e rival Vila de São José tenha conhecido ou mesmo trabalhado em conjunto com Lourenço José Fernandes Braziel. Eles foram contemporâneos, sendo o colega de São João d'El Rey cerca de 20 ou 30 anos mais jovem; e é certo que se casou em 1784 com Ana Pimenta Severina Chaves (em relação ao casamento de Fernandes Braziel ver ACSP, 2.40.1061 e 2.41.1073/CT-MSM, p.101). Infelizmente, a quase totalidade das obras descritas em seu inventário nem sequer existe mais, já que um dos descendentes de Fernandes Braziel, "desconhecendo a importância histórica e musical do acervo, incinerou todo o material na década de 1940" (CT-MSM, p.101 - segundo Aluízio José Viegas). É possível até que algumas dentre as obras de Manuel Dias de Oliveira, queimadas então, fossem de fato manuscritos autógrafos, já que os respectivos títulos não constam de nenhum outro arquivo ou catálogo.

E a produção dos compositores mineiros ocupava boa parte das prateleiras de Fernandes Braziel, o qual soube colecionar justamente exemplares significativos de obras dos três autores mais importantes da Capitania: Manuel Dias de Oliveira (com pelo menos 11 ou 12 títulos), José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (7 ou 8 títulos) e João de Deus de Castro Lobo (1 título).

Compositores e músicos sanjoanenses...

Do rol de obras do acervo de Fernandes Braziel[60] constavam também dois autores de importância local; e no caso, da Vila de São João d'El Rey, entre os quais o próprio filho do defunto, o inventariante Joaquim Bonifácio Braziel. E infelizmente não pude localizar qualquer obra deste autor, seja em partes manuscritas ou partitura transcrita. E por ironia do destino, os motivos que dificultaram minha pesquisa não estão distantes daqueles já expressos desde os tempos das queixas de João Leocadio do Nascimento: a tradição – esta sim, uma prática assídua e nunca interrompida - de primeiro esconder para depois

---

[60] Embora haja informação de que Lourenço José Fernandes Braziel também tenha sido compositor (ver CT-MSM, nº1 p.27), nenhum título próprio foi catalogado em meio ao seu acervo de obras musicais.

queimar. Citarei aqui, portanto, somente a bibliografia impressa, o que de modo algum esgota o assunto. Trata-se da reprodução de alguns documentos sobre as atividades profissionais daqueles músicos envolvidos no inventário.

O contrato mais antigo da Família Braziel que pude localizar, referente à prestação de serviços musicais, remonta ao ano de 1806 e foi assinado por Lourenço José Fernandez Braziel junto à Ordem Terceira de São Francisco:

> *Em Meza que prezidio o nosso irmão Rdo. Comissario Vizitador o Pe. João da Costa Guimarães, e Irmão Ex Ministro o Cappitão Domingos de Abreu Coutinho, e mais deffinidores abacho asignados apareceu prezente o Alferes Lourenço José Frz Brasielle profeçor de Muzica, e se ajustou por oitenta oitavas de ouro por anno para por nesta cappella hum coro com as vozes e instromentos necessarios como praticavão os seus antecessores, e assistirem a todas as funções desta Ordem como são as sextas feyras, sabados Domingos da Razoura interros dias de Santos da Ordem que custumamos solemnizar e a Missa na noite de Natal, com declaração de que tendo elle sobredito alguma função fora da Villa a poderão aseytar dando disso mesmo parte, não faltando nunca as funções principaes desta Ordem, e de como a tudo se sugeitarão se lavrou este termo que asignam em prezença da Meza, que mandou fazer e tão bem asignarão comigo Francsico José de Mello. Nesta Secretario que escrevi em Meza de 1º de setembro de 1806* [constam as assinaturas dos "Deffinidores", e por fim, do próprio contratado "Lorenço José Fra. Brasielle"] – *copiado fielmente da Pág. 142 L.1 da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de S. João del-Rei* (Guerra, 1968 p.18).

Sebastião de Oliveira Cintra reporta ainda outras atividades do alferes:

> *O alferes Lourenço José Fernandes Braziel recebe* [no dia 22 de agosto de 1823] *da Irmandade de S. Gonçalo Garcia a quantia de "31 oitavas de moeda corrente da Musica da dita Irmandade e de N. S. do Amparo". O Alferes Braziel exerceu em 1815 e 1816 o cargo de tesoureiro da Irmandade de S. Gonçalo Garcia* (Cintra, 1982 p.346).

Em 1828, portanto três anos antes de sua morte, Lourenço José Fernandes Braziel assinaria ainda um novo contrato com a Ordem Terceira de São Francisco. Apesar da total decadência da mineração, nota-se que havia ainda todo um sentido profissional em torno da realização das atividades musicais:

> *Aos dois dias do mez de Dezembro de mil oitocentos e vinte e oito, no Consistorio desta Veneravel Ordem, em Meza a que prezidio o Nosso Rdo. Comissario Vizitador, irmão Vice Ministro, e mais Deffinidores abaixo assignados, ahi apareceu prezente o Alferes Lourenço Jozé Fernandes Brasiel, a ratificar com a Meza o ajuste que havia feito de seu Coro de Muzica pela quantia annual de Cento e vinte e sete mil e duzentos reis, que vencerá em cada dia quatro de Outubro, e o prezente anno a respeito; por cujo preço se obrigou a exercer seus deveres, removendo as quando todas as festividades, e actos que a ordem custuma ou venha a solemnizar, como são as Novenas, dias festivos, os dos santos da ordem, Procissão, Missas das sextas feiras, sabados, Domingos da razoura, cada noite de natal, entradas, e prossições dos irmãos, officios, e enterros dos falecidos, observando em tudo as seguintes condições*
>
> *= primeira, que se comporá o Coro de quinze praças a saber quatro rabecas, duas clarinetas, duas trompas, hum Tromboni, dois rabecões, e as quatro vozes necessarias*
>
> *= segunda, que o Director preencherá estas praças com pessôas que bem dezempenhem seus deveres com o dito coro*
>
> *= Terceira, que egualmente, tem a Meza authoridade de indicar ao Director aquellas praças que sem justo motivo deixarem de comprir suas obrigações, nomeando-lhe outras sendo-lhe necessarias, que melhor satisfação seus lugares para que as ademita.*
>
> *= Quarta, e ultima condição, que poderá o referido Director hir a funcões fora da Villa, dando parte a Meza, e não excedendo a sua auzencia a mais de um mez assistindo sempre as festas principais da Ordem, e para firmeza de quanto fica estipulado se lavrem o presente termo, que todos assignão comigo Jozé Dias de Oliveira Secretario da ordem que o escrevi* [e segue as assinaturas dos mesários, e por fim, a do próprio contratado Lourenço José Fernandes Braziel] – *copiado fielmente do Livro 1, pág. 171, da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de São João del-Rei* (Guerra, 1968 p.20).

Irmandades de Santa Cecília em São João d'El Rey, Vila Rica, Rio de Janeiro, Bahia e no Recife...

Estudando as atividades profissionais de Lourenço José Fernadez Braziel, me deparei com a informação de sua entrada como irmão de Santa Cecília, no ano seguinte a este último documento citado no item anterior, portanto já em 1829,

quando foi ereta, pela primeira vez, uma Irmandade de Santa Cecília junto à Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar na Vila de São João d'El Rey. Tratarei um pouco deste assunto, pois o Brasil herdava de Portugal uma prática de eregir irmandades àquela Santa protetora dos músicos, como organismo corporativo e de representação profissional. Em Lisboa, por exemplo, pertencer a esta irmandade era, muitas vezes, uma condição *sine qua non* para exercer uma atividade remunerada como músico.

No entanto, as irmandades de Santa Cecília no Brasil, ao que tudo indica, com exceção apenas do Recife, foram criadas já tardiamente, no início do século XIX. Não houve irmandades de Santa Cecília, por exemplo, em Minas Gerais, durante o ciclo do ouro. Este fato não deixa de conter em si uma contradição, já que os músicos atuantes no século XVIII - que talvez tivessem mais a ganhar com tal corporação, dado o maior volume de atividades profissionais – pertenceram a outras irmandades, justamente àquelas que levavam menos em conta os interesses específicos da profissão, já que se configuravam antes como agrupamentos étnicos ou de determinado segmento social.

E vamos começar então pela última a ser criada, dentre aquelas que pude levantar para este breve estudo: justamente a irmandade de São João d'El Rey. Eis o primeiro rol dos irmãos músicos que assinaram o registro do compromisso daquela corporação, cuja área de influência deveria abranger não só a dita Vila como toda a Comarca do Rio das Mortes:

Camillo Antonio do Carmo
José Joaquim de Souza Lira
Joaquim Antonio do Patrocinio
Lourenço José Fernandes Braziel
Joaquim Bonifacio Braziel
Joam Leocadio do Nascimento
Liberio Justiniano das Néves
Silverio da Costa Brandom
Silverio da Costa Brandom Junior
Joaquim Silverio da Costa
José Maria da Costa
Francisco Justiniano da Costa Brandom
Bernardo Antonio da Costa
Joam da Silva Pereira
Mariano Pereira da Silva
Francisco Pereira da Silva
Bernardo Xavier da Silva Herrom
Antonio Torquatro Leite Brandom
Mudesto Olimpio da Silva Brandom
Felicio Viriato da Silva Brandom
Joaquim Eduardo da Silva Brandom
Thomaz Eraclio de Oliveira
Felisberto Olimpio de Oliveira
José Bernardo da Silva Herrom Brandom
Felix Maria de Noronha e Lima
Joam Baptista de Noronha e Lima
José da Roza Neves Quintella Junior
José Bonifácio de Oliveira Fontoura
Felisberto Gomes Caldeira
Severiano Antonio Brazileiro

(Guerra, 1968 p.22/Neves, 1987 p.109 também cita Antônio Guerra)

Os nomes de dois entre os mais significativos músicos, Hermenegildo José de Souza Trindade e Francisco de Paula Miranda – este último também importante copista de obras de Manuel Dias de Oliveira e então diretor da Lira Sanjoanense - não constam da lista, o que talvez possa indicar uma relativa pequena importância desta corporação. Talvez tivesse sido fundada tarde demais, ou são coisas da relação política entre os homens?... Como poderemos saber?

Mas o que nos interessa também no momento, por ocasião da lista de irmãos de Santa Cecília em São João d'El Rey, é o fato de que vários músicos, de uma mesma família, assinaram os seus registros em conjunto - nota-se nomes de

famílias como Fernandes Braziel, Brandão, Pereira da Silva, Noronha e Lima, da Costa etc. No caso dos Fernandes Braziel, constam as assinaturas do pai (Lourenço José), do filho (Joaquim Bonifácio) e do genro (João Leocadio), e justamente nesta ordem, indicando que eles provavelmente tenham comparecido em conjunto no momento da confecção do documento, o que caracteriza, de certo modo, um sentido de união. Mas após a morte do velho Braziel, com o processo do inventário como já vimos anteriormente, ficou evidente que se tratava antes de uma frágil aparência.

A primeira tentativa de ereção, em Vila Rica, de uma irmandade de Santa Cecília, remonta a 1812, por iniciativa de Florêncio José Ferreira Coutinho, cujos valores éticos foram dos mais discutíveis, delator que comprovadamente tinha sido, não só de colegas de profissão, quando, por exemplo, acusava Francisco Gomes da Rocha, em 1790, em carta endereçada à Maria I, por causa de uma polêmica envolvendo cargos e míseros soldos no Regimento dos Dragões, como no ano anterior, quando já tinha delatado os inconfidentes Tiradentes e Amaral Gurgel, em depoimentos e em carta-denúncia ao governador Visconde de Barbacena, por ocasião da Inconfidência Mineira – tratarei disto nos itens nº57 e nº66 destas *Crônicas*. Outros músicos fundadores desta Irmandade de Santa Cecília, em Vila Rica, foram Marcos Coelho Neto [Filho], Gabriel de Castro Lobo, e seus jovens filhos Gabriel de Castro Lobo e João de Deus de Castro Lobo. Porém, esta petição não foi deferida e a irmandade só seria ereta oficialmente três anos mais tarde. Então, "a confraria funcionava como uma espécie de matriz de 32 filiais, com 337 músicos inscritos, sendo que 24,33% eram da Comarca de Vila Rica, 28,49% do Rio das Velhas, 11,28% Rio das Mortes, 22,55% de São João d'El Rey e 13,35 do Serro [do] Frio" (Monteiro, 1995 p.42-43).

A única Irmandade de Santa Cecília no Brasil, já ativa desde o século XVIII, que pude verificar, é a ereta na Igreja de São Pedro dos Clérigos da cidade do Recife. Segundo o padre Jaime Diniz, "a mencionada confraria pode ter sido fundada em 1788, ou mais provavelmente antes de 1788", e teve inicialmente pelo menos "40 irmãos". No entanto, Jaime Diniz transcreve o têrmo da eleição da Irmandade de Santa Cecília no Recife, do dia 15 de novembro de 1789, e prova que, naquela ocasião, o mais destacado músico pernambucano, Luís Álvares Pinto, estava ausente (ver Diniz, 1969 p.56-59).

Mas sem dúvida o escândalo mais bizarro podemos verificar junto à Irmandade de Santa Cecília do Rio de Janeiro. Alguns músicos-irmãos monopolizavam totalmente as atividades profissionais na Corte carioca, por volta de 1821. Conta-se que então, como prática freqüente, um mesmo profissional atuava em diversas igrejas, e, de uma missa para outra, chegava à próxima igreja quando já se tocava o *Glória,* o que causava verdadeiro escândalo frente aos fiéis e, veemente protesto por parte de outros profissionais, excluídos daquela irmandade e, portanto, injustamente impedidos de trabalhar (segundo pesquisa documentada de Ayres de Andrade, Vol.I p.99-101).

Já vimos, portanto, este escândalo envolvendo a Irmandade de Santa Cecília, no Rio de Janeiro, por volta de 1821. Uma figura sinistra, como Ferreira Coutinho, esteve à frente da Irmandade de Vila Rica, em 1812. Nota-se a ausência de músicos impotantes em São João d'El Rey, quando da sua ereção, em 1829. Da mesa eleita, em 1789, na Santa Cecília do Recife, não constava, por exemplo, o nome de um Luís Álvares Pinto. Todas estas irregularidades vão se somando e chamam a atenção para o fato de que as corporações de músicos no Brasil já não se mostravam eticamente confiáveis desde os tempos coloniais. É interessante que escrevo este texto no exato momento em que inúmeros músicos brasileiros assinam, com toda razão, um manifesto contrário à obrigatoriedade de filiação à Ordem dos Músicos do Brasil. Parece que em nosso país não há como criar instituições sérias que possam representar os interesses dos músicos – pelo menos não há como desmentir estes fatos históricos!

Os contratos de Joaquim Bonifácio Braziel...

E voltando às atividades da família Braziel, as últimas informações que pude encontrar sobre João Leocadio do Nascimento foram justamente aquelas contidas no inventário de seu sogro.

Já Joaquim Bonifácio Braziel esteve provavelmente mais ativo como músico profissional. Após a morte de seu pai, ele assina no dia 1º de fevereiro de 1833, ao que tudo indica, seu primeiro contrato como diretor (regente) de serviços musicais: "o Sargento-mor Joaquim Bonifácio Braziel retifica com a Ordem [Terceira] de S. Francisco [de São João d'El Rey] o ajuste do Coro da Música, na importância de 136 mil réis anualmente, que seu falecido pai, o Alferes Lourenço José Fernandes Braziel, firmara com a venerável ordem" (Cintra, 1982 p.54).

No entanto, pouco tempo depois, ele é substituído por "faltar" às funções – talvez estivesse ausente?:

> *Aos dezasete mez de Julho deste anno de mil oitocentos e trinta e quatro, no Consistorio desta Veneravel Ordem 3ª de São Francisco, em Meza a que prezidio o nosso Rdo. Comissario Vizitador o irmão Vice Ministro, e mais Definitorio abaixo assignado, ahi compareceu presente Francisco de Assis Silva Vieira, a retificar com a Meza, o ajuste que havia feito o Sargento Mór Joaquim Bonifacio Braziel, do seu Coro de Muzica pela quantia de cento e trinta e seis mil reis, annual, e se obrigou a prenxer este lugar na falta daquelle Sargento Mór e de baixo das mesmas condições, as quaes são as seguintes, Novenas, dias festivos, Santos da Ordem, Prosissões, Missas das 6as feiras, sabados Domingos da Razoura, e da Noite de Natal, enterros Prosições dos Irmãos Officios e enterros dos fallecidos, observando em tudo as obrigações a que havia sugeitado o dito Braziel, e este termo ficará valendo em quanto a Meza não deliberar o contrario. E de como assim faço se obrigam a comprir o dito Assis faço este termo em que o assignão a mesma Meza e o Director da Muzica e eu Antonio Pereira da Costa Secretario actual da mesma Ordem que o escrevi, e assigno. Antonio Pereira da Costa – João Antonio Cardoso, syndico – Francisco de Assis Silva Vieira Director. (Livro 2, pág.6, de Documentos da Ordem de S. Francisco – copiado fielmente)* (Guerra, 1968 p.29).

Antônio dos Santos Cunha e questões de atribuição de autoria...

O outro compositor local, Antônio dos Santos Cunha, cujas obras se encontram descritas no Inventário de Fernandes Braziel, já residia na Vila de São João d'El Rey pelo menos desde 1786 (segundo Rezende, 1989 p.616) e posteriormente, em 1815, encontrava-se "ausente pª Lisboa" (segundo CT-MSM, p.103). Quando li pela primeira vez o dito inventário, ocorreu-me a hipótese de que talvez alguma obra hoje atribuída a Manuel Dias de Oliveira pudesse ser da pena de Antônio dos Santos Cunha, representado neste rol com seis obras. De sua autoria constava, entre outros títulos, uma *Novena de Nossa Senhora* - segundo lista de Hermenegildo José de Souza Trindade. João Leocadio do Nascimento cita justamente em uma de suas listas uma composição anônima e quase homônima, a *Novena de Nossa Senhora da Boa Morte e Ladainha*, e pensei que talvez pudesse tratar-se da mesma obra.

Mas a existência de pelo menos uma obra de Antônio dos Santos Cunha transcrita e editada em partitura, o *Hino de Nossa Senhora – Assumptionem* (In: CT-MSM - *Seleção e Edição de 12 Obras em Partituras*) - trabalho realizado com toda competência pelo contrabaixista, pesquisador, arranjador e regente mineiro Geraldo Barbosa de Souza - não nos deixa qualquer dúvida de que seu estilo, independente de qualquer avaliação qualitativa, remonta não à geração de Manuel Dias de Oliveira, mas sim à de João de Deus de Castro Lobo. E isto inviabiliza a hipótese de que Antônio dos Santos Cunha pudesse ser o autor, por exemplo, da *Novena de Nossa Senhora da Boa Morte*, atribuída a Manuel Dias de Oliveira através da caracterização estilística e das técnicas composicionais, obra esta que se encontra transcrita aqui em partitura revisada.

É bem provável, no entanto, que Antônio dos Santos Cunha fosse um músico prestigiado na Vila de São João d'El Rey em seu tempo, já que pude localizar uma notícia onde seu nome ainda era lembrado, passados mais de cem anos, numa pequena nota do jornal *Acção Social*, intitulada "Velhas Lembranças", sobre uma "Festa d'Ascenção celebrada aqui, por volta do anno de 1800", com a "execução do Kyrie do grande maestro Antônio dos Santos" (AS, 16/5/1915). É

bem provável que o tal *Hino de Nossa Senhora – Assumptionem* também tenha sido executado naquela oportunidade. Por fim, pode-se observar um outro fato significativo, que comprova o prestígio com que este autor era reconhecido em seu tempo: é certo o alto preço de suas obras, como as *Matinas de Endoenças*, com o valor de até 31$000 (trinta e um mil réis) – de acordo com a segunda avaliação de Hermenegildo José de Souza Trindade - configurando-se como a obra mais cara de todo o patrimônio de Fernandes Braziel.

O fato de a partitura de sua *Missa a 5 vozes* (autógrafo?) estar depositada no Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro – agradeço aqui ao colega Marcelo Hazan por esta gentil informação - talvez possa ser indicação de que tenha sido executada em igrejas cariocas, o que até agora não se verificou com o repertório de Manuel Dias de Oliveira, cujos exemplares, fora de Minas, só são encontrados em São Paulo.

Outras obras de Antônio dos Santos Cunha – cuja autoria é indicada ou atribuída - constam ainda de dois catálogos temáticos mineiros (CT-PUC, p.79-88/CT-MSM, p.28-29), mas todas as cópias manuscritas encontram-se arquivadas tão-somente em São João d'El Rey (LSJ e RB).

Música da Corte exportada para a Província mineira...

Já o Rio de Janeiro, logo após 1808, passou a ser o centro musical do Brasil. Isto esclarece o fato de que várias obras do rol sejam provenientes da Corte, como é o caso do compositor - português ou italiano? - Fortunato Mazziotti. Ele estudou em Lisboa e, a partir de 1810, atuou no Rio de Janeiro como cantor da Real Capela, onde, em 1816, foi nomeado mestre e compositor, tendo sido ainda, desde 1830, "mestre de música das Princesas Imperiais" (ver Ayres de Andrade, 1967 Vol.II p.194). Há a notícia sobre este regente e compositor, por ocasião das exéquias de Maria I, comprovando seu prestígio naquela época:

> *Havendo El Rei Nosso Senhor designado o dia 10 de junho* [de 1816] *para que o Senado da Camara desta cidade, solemnisasse as exequias da Muito Alta e Muito Poderosa Rainha Fidelíssima, a senhora D. Maria I, na Igreja do Real Convento da Ajuda...*
>
> *As 7 horas da tarde do dia 9* [de junho de 1816] *começarão Matinas, officiadas por Comissão de S. Ex. Reverendissima pelo Illustrissimo Monsenhor Decano que fez a sua entrada com a solemnidade praticada na Real Capella. Dirigio esta acção hum mestre de Cerimonias da mesma Real Capella, e cantarão-se em grande orchestra, e por todos os Musicos da Real camara e Capella os responsorios do nunca excedido David Peres, regidos por Fortunado Mazziotti, compositor ao serviço de S. M.* (GdoRJ, 6/7/1816).

Segundo Cleofe Person de Mattos, "as exéquias de D. Maria representam o grande momento na carreira de Fortunato Mazziotti" (Mattos, 1997 p.249).

A posição em que se encontrava Fortunato Mazziotti talvez o colocasse, sob o ponto de vista da hierarquia, acima de José Maurício Nunes Garcia e pelo menos ao lado de Marcos Antônio Portugal.

E o fato de Mazziotti ter regido os ditos *Responsórios* (um nome talvez genérico que pudesse significar qualquer obra de caráter fúnebre) de David Perez, naquela ocasião tão importante para a mentalidade da época, não exclui a possibilidade de ele também ter regido, no mesmo dia, a *Sinfonia Fúnebre,* de José Maurício Nunes Garcia. No verso de uma das partes autógrafas do Basso da *Sinfonia Fúnebre* – cujo papel remonta justamente àquela época, sendo portanto posterior à data da composição, em 1790 - consta um trecho da parte dos "Fagottes" de um *Officio dos Defuntos Pelo Sr. David Peres* (BAN-URFJ), o que indica a possibilidade de que, em alguma oportunidade, as ditas obras foram executadas conjuntamente. E ocasião mais propícia que aquela da morte da Rainha "Louca" por certo não houve. Já a *Gazeta do Rio de Janeiro* deve ter excluído o nome do mulato carioca talvez por aqueles motivos que remontam aos preconceitos coloniais lusitanos, já amplamente descritos desde Manuel de Araújo Porto Alegre.

E voltando ao regente e compositor Fortunato Mazziotti, apesar da existência ainda hoje de vários manuscritos seus no Rio de Janeiro, em Minas

Gerais e em São Paulo (BAN-EM-UFRJ – este acervo ainda não foi catalogado/OP/MA/CCLA), constando dos catálogos (CT-PUC, p.394/CT-OP, nº283 p.38/CT-CG, nº158-163 p.140-144), e embora tendo sido brasileiro por opção, sua obra encontra-se lamentavelmente esquecida e ignorada pela musicologia brasileira. Apesar de respeitar a opinião de uma autoridade no assunto, como a grande musicóloga Cleofe Person de Mattos, que o tem simplesmente como medíocre (ver Mattos, 1997 p.187), não há como julgar uma obra musical sem ouvi-la, ou pelo menos juntar em partitura as partes.

Outros compositores da Corte presentes no acervo de Fernandes Braziel, eram Francisco Manuel da Silva, José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal, sobre os quais não cabe aqui qualquer comentário, visto que há maior bibliografia sobre eles – muito embora Marcos Portugal, outro brasileiro por opção, também esteja injustamente esquecido, já que é autor de inúmeras obras, algumas delas inclusive compostas no Brasil, e merece por certo igualmente nossa atenção e carinho (suas obras encontram-se principalmente na BAN-EM-UFRJ, mas também há exemplares arquivados em RB e OP, constando de catálogos como CT-PUC, p.402/CT-OP nº314-317 p.58-60).

Como complemento a este tópico, transcrevo aqui, por extenso, a notícia da *Gazeta do Rio de Janeiro,* por ocasião das exéquias do príncipe Pedro Carlos de Bourbon e Bragança, sobrinho e genro do Príncipe Regente, o futuro João VI. O que nos interessa é a atuação de Marcos Antônio Portugal, não só como compositor, como também regente, incluindo-se a execução de um *Responsório* de Fortunato Mazziotti e ainda uma *Missa* de um certo "celebre Zannetti".

Cleofe Person de Mattos, com a exclusão de José Maurício Nunes Garcia daquele importante acontecimento, não demonstra interesse especial pela notícia, apenas citando, além das composições de Portugal e Mazziotti, que "a missa (...) era de autoria de Zanetti" (Mattos, 1997, p.106) – e portanto não o identifica, já que nada há sobre ele na bibliografia musical brasileira.

Tratava-se, ao que tudo indica, do compositor - tendo sido também cantor de ópera e regente - Francesco Zannetti (Volterra-Itália, 1740 – Londres, 1790). Seu repertório, hoje conhecido, constitui-se de música de câmara (com 6 Quartetos de Cordas, 5 Livros de Sonatas para 2 Violinos e Basso, 6 Sonatas para Cravo, 6 Sonatas para Flauta Solo e 4 Sonatas para Violino Solo, todas editadas em Londres, entre 1770 e 1775), várias óperas (destacando-se *Le Cognate in contessa,* apresentada em 1783), música sacra e canções. Zannetti foi mestre-de-capela junto à Catedral de Perugia (1770). Sua esposa também era cantora lírica. Juntos fizeram diversas turnês pela Europa atuando em óperas (ver Grove's, 1945 Song-Z p.775).

A reprodução aqui desta pequena biografia deve-se ao fato de que suas obras foram apresentadas no Brasil, mas não há registros delas em nenhum catálogo. Quem sabe então, este meu breve relato talvez possa servir para alguma futura identificação musicológica. Caso tenha sido idéia do próprio Marcos Portugal a inclusão, naquela cerimônia fúnebre, de uma obra de Zannetti, é possível que tenha havido iniciativas semelhantes em outras oportunidades.

> *Às 7 horas e meia* [do dia 25 de junho de 1812] *o Excellentissimo e Reverendissimo Bispo Diocesano, Capellão Mor, começou as Matinas, cujos responsórios forão cantados pelos Musicos da Real Camara e Capella, dirigidos pelo insigne Marcos Antonio Portugal, Mestre de S.S.A.A., o qual nesta excellente composição sustentou a grande reputação que tem adquirido, ainda nos Paizes Estrangeiros. Seguirão-se as Laudes cantadas pelos Capellães cantores da Real Capella.*
>
> (...) *e depois das cerimonias de costume, começou a Missa* [no dia 26 de junho de 1812]*, sendo a Musica do celebre Zannetti, dirigida pelo mesmo Portugal.*
>
> (...) *os Responsos erão os das Matinas* [portanto, de autoria de Marcos Portugal], *expto o primeiro, cuja musica era composta por Fortunato Mazziotti* (GdoRJ, 1/7/1812).

E sobre os compositores da Corte carioca, vale ainda observar que, no início do século XIX, havia o interesse também por obras de Pedro Teixeira de Seixas, sobre o qual muito pouco se sabe além das pesquisas de Ayres de Andrade. Este

compositor brasileiro fora nomeado, em 1812, violoncelista da Real Câmara, tendo atuado também, após 1813, como regente junto ao Real Teatro de São João (ver Ayres de Andrade, 1967 Vol.II p.226). Outro caso de injusto esquecimento, já que nem sequer há aparentemente a chance de uma nova audição, única possibilidade que teríamos para uma real avaliação de seus méritos musicais.

Manuscritos de obras suas encontram-se principalmente no Rio de Janeiro (BAN-EM-UFRJ), mas há registros também de cópias em Minas Gerais (LSJ/RB/OP) e em São Paulo (CCLA), sendo que várias delas já foram inclusive catalogadas (CT-PUC, p.405-406/CT-CG, nº312-316 p.255-259/CT-OP, nº325-330 p.63-66).

Repertório português e brasileiro no acervo de Fernandes Braziel...

Quanto aos autores europeus descritos no rol de obras de Fernandes Braziel, podemos citar também alguns portugueses que nunca vieram ao Brasil, mas suas obras sim, como João José Baldi (ver CT-PUC, p.366/CT-OP nº233-234 p.7/CT-CG nº9-12 p.23-26) e Antônio Leal Moreira (ver CT-CG, nº130-132 p.119-121/CT-OP nº299-301 p.49-50). Este último nos interessa mais particularmente no contexto deste tópico sobre óperas no Brasil colonial, pois são de sua autoria pelo menos duas óperas encenadas na Vila de São João d'El Rey, provavelmente já nos primeiros anos do século XIX – de acordo com a inclusão dos respectivos títulos no Inventário de Fernandes Braziel.

Sobre a ópera *Seganinha* ou *Siganinha,* trata-se por certo d'*A Vingança da Cigana* (1794) e quanto ao *Amor Salloio,* d'*A Saloia Namorada ou O Remédio é casar* (1793), "denominada pequena farça dramática". Estas duas óperas foram compostas por Antônio Leal Moreira, cunhado e parceiro de Marcos Antônio Portugal, também autor de uma *Saloia Namorada*, como já afirmei anteriormente. Os libretos são de autoria do mulato carioca Domingos Caldas Barbosa, já aqui também citado. Ambas as óperas de Antônio Leal Moreira foram estreadas no Teatro São Carlos, em Lisboa (ver Martins, 1992 Vol.I p.513). Sabe-se que "os manuscritos se conservam, no todo ou em parte, na Biblioteca da Ajuda" (Borba & Graça, 1963 I-Z p. 107).

É interessante observar que não tardou muito para que estas óperas, logo após as respectivas estréias em Lisboa, fossem representadas também nos velhos teatros de São João d'El Rey.

A antiga Casa da Ópera, construída antes de 1782 – e demolida ainda nos tempos do velho Braziel (ver Guerra, 1968 p.16) – deve ter servido de palco para as encenações.

Rodrigues Lapa levantou um interessante documento que apontava a existência da Casa da Ópera em São João d'El Rey já anteriormente àquela data:

> *Em sessão camarária de 2 de julho de 1777, os Senadores acordaram "que fosse chamado Inácio Coelho, músico, como cabeça da música da Ópera, para assistir com o seu coro no dia oito do presente mês ao funeral que se há de fazer do nosso Augusto Monarca, o Sr. D. José I, com pena de, se faltarem, serem presos trinta dias na enxovia da cadeia desta vila e pagarem vinte e oito oitavas para as despesas do concelho". – Arquivo da Prefeitura de S. João, Acórdãos, liv.44, fls.252v.* (Lapa, In: Proença Filho, 1996 p.1143).

Por "coro" deve-se entender um ensemble de instrumentos e vozes.

Nota-se que o mesmo músico que dirigia o partido da Casa da Ópera, o tal regente Inácio Coelho, também era responsável pelas mais importantes funções litúrgicas do Senado da Câmara – geralmente executadas na Igreja Matriz do Pilar - e provavelmente também trabalhava paras as irmandades nas diversas igrejas. Não deixa de ser curioso, contudo, o modo autoritário daquela convocação para que os músicos atuassem nas exéquias de José I – com um mês de cadeia como pena caso não realizassem o trabalho. Só o precedente do não-cumprimento de algum acordo preestabelecido poderia justificar aquela convocação tão rigorosa. Talvez seja mais um caso do chamado "estanco" da música, onde um mesmo grupo de músicos (partido), geralmente liderado por um regente-empresário, vence um grande número de serviços musicais (funções), para diversas irmandades ou

senados. Não raramente, até poderiam coincidir as obrigações em trabalhos simultâneos, o que por certo deveria acarretar algum tipo de transtorno, do qual já procurava se prevenir o Senado da Câmara de São João d'El Rey, ao contratar o dito Inácio Coelho.

Em todo o caso, o documento comprova mais uma vez a forte preocupação oficial para com as funções musicais.

E voltando ao tema das óperas dirigidas por Fernandes Braziel, é uma pena que não haja mais notícias das partes manuscritas mineiras. Para se ter uma idéia dos preços e das importâncias avaliadas, estas obras não se encontravam entre as mais baratas daquele raro rol, custando 8$000 (oito mil réis) cada uma. Deveria, por certo, haver grande quantidade de páginas manuscritas, tanto para as partes instrumentais como vocais. Para se ter uma idéia, façamos uma comparação: a obra descrita no rol, *Missa a 2 coros ou 8 vozes com 2 Violinos, [2] Trompa[s] e Basso por Manuel Dias,* obra infelizmente perdida, mas que, pelas características do gênero e da instrumentação, sabemos que tratava-se de composição com grande número de partes manuscritas, custava exatamente a metade de uma ópera, exatos 4$000 (quatro mil réis).

Por outro lado, quase nenhuma referência pude encontrar sobre a tal ópera chamada *Cequinha* ou *Chiquinha.*

No entanto, posso adiantar que houve também, entre 1753 e 1771, no Arraial do Tejuco, a encenação de uma peça ou ópera chamada "*Chiquita*", ao lado de "*Encantos de Medéia, Anfitrião* [e estas duas óperas já aqui citadas, portanto com libreto de Antônio José da Silva e música de Antônio Teixeira], *Porfiar Amando* e *Pelo Amor de Deus*", encenadas na época do contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira, tendo ele construído especialmente para Chica da Silva, "um verdadeiro castelo medieval, a que não faltava uma espaçosa sala que servia de teatro particular, o único que então havia ou era permitido, com todos os petrechos necessários" (ver Sousa, 1960 Vol.I p.110, citando Joaquim Felício dos Santos *Memórias do Distrito Diamantino,* Rio de Janeiro 1956 p.162 3ª ed.).

Seria a ópera *Chiquita* do Arraial do Tejuco a mesma *Cequinha ou Chiquinha* de São João d'El Rey? – é muito provável que sim. E quanto ao título, haveria qualquer relação com a "Chica que mandava", já que o teatro era dela?

José Venâncio de Assunção e Costa – músico e dono de um teatro...

É possível ainda que todas estas óperas tenham sido também levadas à cena posteriormente no pequeno teatro particular de José Venâncio de Assunção e Costa – aquele mesmo músico indicado para avaliar o acervo de Fernandes Braziel, mas que acabou não realizando o trabalho por motivos de força maior, não especificados no inventário. Talvez este empreendedor, músico e empresário, estivesse ocupado em administrar seu próprio teatro, construído igualmente por sua iniciativa. Eis aqui alguns "avisos" seus, publicados no jornal *Astro de Minas* de São João d'El Rey:

> *Domingo 16 do corrente se há de por em scena nesta Villa no Theatro novamente construido por José Venancio da Assumpção e Costa a peça hum Drama de nova composição, e no fim se cantará o Hymno do dia 7 de Abril, o Emprezario convida a todas as pessoas que lhe fallaram em alugar camarotes para se dirigirem ao Theatro para marcarem, ou se apossarem delles; os bilhetes achão-se a venda no Botequim do Theatro* (AdeM, 16/12/1831 – citado também por Guerra, 1968 p.25).
>
> *Aviso: José Venancio da Assumpção e Costa, empresario do Theatrinho desta Villa, não tendo por ora conseguido saldar as despezas feitas com os preparativos para as representações, e gratificação dos Comicos, roga aos amadores deste honesto entretimento, onde se mistura o util com o agradavel, queiram coadjuva-lo neste ensejo, concorrendo com mais frequencia, os Camarotes d'ora em diante serão alugados aos arrendatarios por 2$200 reis, e a Platéa superior por $400 reis para os efetivos. O empresario se esforçará por apresentar em scena peças de bom gosto, e cuja representação corresponda a espectação publica* (AdeM, 12/9/1833 – citado também por Guerra, 1968 p.27).

Percebem-se as dificuldades na manutenção de uma atividade artística profissional, a qual, de certa forma, praticamente deixou de existir em todo o interior do Brasil após o ciclo do ouro.

Iniciativas como estas – de edificar um teatro particular - houve também em outros pontos do Brasil, como no Rio de Janeiro, onde um certo "negociante, Luís de Sousa Dias, mandou construir, em 1820, por Grandjean de Montigny, um teatrinho muito elegante, freqüentado pela melhor sociedade do Rio" (Sousa, 1960 Vol.I p.166).

Mas voltando a São João d'El Rey, apesar das dificuldades financeiras, o "Teatrinho" de José Venâncio de Assunção e Costa abrigava um ensemble musical, e é possível que João Leocadio do Nascimento ou Joaquim Bonifácio Braziel estivessem ali presentes, talvez como instrumentistas e até mesmo utilizando aquele repertório de aberturas descrito no inventário.

> *Aviso: Amanhã 15 do corrente se há de pôr em scena a famosa peça intitulada – EUFEMIA e POLIDORO – executar-se-há nos entreactos optimas Ouverturas, e findará o entretimento com o jocoso Entremez do PAI PAI; entrará as 8 horas e meia da noite por haver antes Procissão* (AdeM, 14/9/1833 - citado também por Guerra, 1968 p.27).

Mozart em São João d'El Rey já no início do século XIX? – e Neukomm não soube disso...

E em relação aos outros compositores europeus citados no Inventário de Fernandes Braziel, já que o assunto é ópera, trataremos em especial de Wolfgang Amadeus Mozart. É conhecida a apresentação de seu *Don Giovanni* no Rio de Janeiro, no dia 20 de setembro de 1821 (segundo Ayres de Andrade, 1967 Vol.I p.116-117). É muito provável que cópias manuscritas de partes daquela grande ópera também tivessem sido utilizadas em outras vilas brasileiras.

Das listas de João Leocadio do Nascimento constava apenas a informação sobre um "Auto de D. João – velho", sem qualquer indicação de preço ou autoria. Dados os problemas técnicos envolvidos na questão, é pouco provável que se tratasse da partitura integral para uma encenação completa da ópera. Mas talvez houvesse pelo menos alguns números, anexados em costumeiros pastichos. O fato de o material ser "velho" pode bem significar que a dita ópera – ou trechos dela - tenha sido encenada em São João d'El Rey antes mesmo daquela anunciada apresentação no Rio de Janeiro.

No entanto, não se pode descartar a hipótese de que o "velho" material remonte talvez ao reinado de João V e que a ópera, ou peça teatral com música, tratasse de alguma trivial adulação, típica daquela sociedade colonial oprimida. Neste caso, teria sido então uma homenagem justamente àquele, entre os monarcas portugueses, que mais assolou o Brasil. Sendo assim, talvez fosse um *Auto de D. João* desconhecido, encenado desde a época daquele outro regente, o dito Inácio Coelho, sobre quem não localizei qualquer informação.

Já em relação ao *Requiem* de Mozart, se por acaso remonta a este rol de obras a antiga parte de tenor, talvez até mesmo do século XVIII, arquivada ainda hoje na cidade (LSJ), pode tratar-se de uma prova de que talvez tenha sido o próprio Lourenço José Fernandes Braziel, em São João d'El Rey, o responsável pela estréia brasileira da famosa obra e não o padre José Maurício Nunes Garcia, no Rio de Janeiro, em dezembro de 1819, como faz crer o artigo de Sigismund Neukomm (Salzburgo, 1778 – Paris, 1858), publicado na *Allgemeine Musikalische Zeitung* (20 de julho de 1820 - nº29) de Viena (ver Mattos, 1997 p.142-44 - traduzido para o português; p.254 - o original alemão).

E este acontecimento é por demais interessante para que não seja mencionado aqui com algumas reflexões histórico-musicológicas. Antes da execução carioca do *Requiem,* com "numerosa orquestra", José Maurício Nunes Garcia regeu também alguns *Noturnos* daquele *Ofício de Defuntos* de David Perez – já citado, cujas partes encontram-se copiadas no verso de partes da *Sinfonia Fúnebre.*

Neukomm, em seu histórico artigo, elogia a personalidade do padre José Maurício e seu brilhante desempenho como regente do *Requiem* de Mozart, mas aponta defeitos não só na execução – os andamentos estariam rápidos demais - como na concepção estilística da obra de Perez – comparando-a, com toda ironia, aos efeitos mais triviais da chamada dos trompetes para o banho, em Karlsbad. E não há desprezo maior, para a mentalidade de um europeu, que comparar qualquer evento artístico no estrangeiro com aquilo que eles têm de mais banal perto de casa. Cleofe Person de Mattos, por sua vez, só comenta os elogios ao músico carioca, mas não elabora qualquer análise sobre a crítica em relação a Perez, apesar de reproduzi-la na íntegra. No entanto, esta crítica é igualmente importante e reveladora:

> *Antes do Requiem foram cantados os "Noturnos" do "Officio Defunctorum", postos em música por David Perez. Esta obra consiste em várias Árias, Duetos, Corais etc. A maior parte destes números é escrita de acordo com a função litúrgica. Mas o andamento tomado em diversos corais foi rápido demais, tal qual eu já havia percebido aqui* [no Rio de Janeiro] *na execução de muitas obras deste mestre. Parece que a tradição destas obras se perdeu. Em especial me pareceu desagradável um Coral em Ré maior, cujas triviais passagens dos trompetes e trompas me fizeram lembrar, pelo andamento rápido, daquelas pecinhas de trompete tocadas no alto da torre, com as quais são recepcionados os banhistas visitantes em Karlsbad* (Sigismund Neukomm, *Allgemeine Musikalische Zeitung* – "Jornal Musical Geral" - 20/7/1820 - In: Mattos, 1997 p.254 – com minha tradução do alemão).

Após tamanha avacalhação em relação à execução da obra de David Perez, torna-se muito contraditório o elogio de Neukomm à execução do *Réquiem* de Mozart. É claro que quem toca mal Perez não poderia tocar tão bem Mozart. Ao que parece, Neukomm talvez pretendesse criticar indiretamente os valores artísticos de Perez. É notável como Neukomm utiliza-se já daquele conceito da "tradição perdida" – por sinal, muito bem achado! – e isto em 1820, é claro, bem antes de Mahler.

No período daqueles últimos anos do reinado de João VI, o compositor napolitano certamente ainda era mais conhecido e executado no Brasil que Haydn ou Mozart, o que de certa forma deveria mexer com os brios do músico e cronista austríaco. E neste aspecto, não podemos deixar de dar razão a Neukomm, pois não há o que se discutir em relação à qualidade muito superior dos clássicos vienenses.

E cabe aqui ainda outro detalhe de interesse: Neukomm não cita a *Sinfonia Fúnebre.* Isto significa, com quase toda certeza, que aquela abertura pré-romântica não fora apresentada naquele dia, já que seus méritos artísticos eminentes não passariam despercebidos pelo aluno tão querido de Haydn – o que comprova a probabilidade maior da execução naquela outra oportunidade, por ocasião das exéquias da Rainha louca, evento já citado anteriormente.

Quanto à exatidão das informações sobre a suposta estréia brasileira do *Requiem,* devemos entender que Neukomm era um estrangeiro, sobre quem há registros de ter ido possivelmente até à longínqua Capitania de Rio Grande de São Pedro do Sul (ver Ayres de Andrade, 1967 Vol.II p.206), mas não à vizinha Capitania de Minas Gerais.

Não há como provar se Neukomm trouxe ou não os manuscritos do *Requiem* de Mozart para o Brasil, mas certamente ele não deixaria de relatar seus méritos em tal episódio. Ao que tudo indica, ele nem sequer participou da organização daquele serviço musical da Irmandade de Santa Cecília.

Por outro lado, sabe-se que o *Requiem* de Mozart é uma obra incompleta. Muito embora o complemento de Franz Xaver Süssmayr (Schwanenstadt-Áustria, 1766 – Viena, 1803) seja mais conhecido, Neukomm também compôs uma versão própria, com a realização dos números que faltavam.

Neukomm afirma que aquela teria sido a estréia não só do *Requiem* no Brasil, como "a primeira tentativa em recepcionar dignamente o genial estrangeiro Mozart no novo mundo". Mas pelo trecho brasileiro de sua autobiografia (transcrita por Ayres de Andrade, 1967 Vol.II p.204-205), não há como deixar de

reconhecer que o visitante não estava interessado em questões da cultura musical brasileira – mesmo apesar de ter escrito uma obra como "*O Amor Brasileiro - caprice pour le Pianoforte sur un Londû brésilien* [composta em 3/5/1819, arquivada hoje na Biblioteca do Conservatório de Paris], em que, pela primeira vez em nossa história musical, um compositor erudito utiliza um tema popular brasileiro" (Araújo, 1963 p.9). Mas neste caso, é claro, trata-se antes daquele "gosto" que os europeus têm pelo exótico.

Segundo relato próprio, Neukomm utilizou o tempo de sua estada no Rio de Janeiro – de 1816 a 1821 – não só para acrescentar 45 peças ao seu catálogo de obras, como para também muito se ocupar, "nesse país feérico, onde tudo é maravilhosamente belo e grandioso, de entomologia e horticultura" (Ayres de Andrade, 1967 Vol.II p.205).

Por certo, Neukomm ignorou uma série de fatos fundamentais sobre a evolução de nossa música. Do mesmo modo, não deve ter tomado conhecimento das primeiras recepções de Mozart no Brasil, as quais remontam, com certeza, pelo menos àquele concerto carioca, no ano de 1809, com o repertório de aberturas mozartianas. Também não se pode duvidar que estas aberturas foram levadas para Minas logo em seguida. Na *Missa a oito vozes e grande orquestra [em Ré Maior],* de João de Deus de Castro Lobo, por exemplo, há todo um trecho de tonulações[61] no solo de tenor – *miserere nobis,* do *Gloria* - extraído quase que literalmente de uma passagem da abertura da ópera *Zauberflöte* ("Flauta Mágica"). Em sua *Abertura* [em Ré maior], percebe-se também influências de Mozart e Haydn[62].

Portanto, pouco provável teria sido qualquer idéia de Neukomm sobre o paradeiro, em Minas, de outras partes manuscritas, seja do *Requiem* ou mesmo, quem sabe, do *Don Giovanni*...

69) conclusões finais sobre rol sanjoanense...

Das obras de câmara e sinfônicas tratarei mais adiante. Já o repertório sacro dos compositores Franz Joseph Haydn e Franz Danzi demonstra, além da variada origem dos materiais, que o arquivo continha quase que exclusivamente obras compostas na segunda metade do século XVIII ou início do XIX, ou seja, havia antes um interesse maior pela música daquele tempo - por sinal, esta prática aparenta estar perdida nos dias de hoje, quando da freqüente exclusão de obras contemporâneas em programas de concerto.

Por fim, não se pode provar quais obras daquele rol se perderam naquela incineração, ou se há ainda hoje algumas sobras arquivadas em São João d'El Rey (LSJ ou RB) - e quanto àquele ato verdadeiramente criminoso, mas infelizmente tão habitual, só poderia citar aqui aquele que, como ninguém, tão bem entendia o Brasil: "a ignorância é atrevida" (Nelson Rodrigues).

E, portanto, fica difícil precisar quando cada obra européia chegou a Minas, ou a que época remonta cada material, se mais antigo ou recente, em relação ao ano de 1831, quando da morte de Lourenço José Fernandes Braziel.

70) uma ópera no inventário de Florêncio José Ferreira Coutinho...

Destaca-se também o Inventário (ver Tarquínio J. B. de Oliveira, 197? p.105-109) de Florêncio José Ferreira Coutinho.

Trata-se de uma figura humana bastante polêmica, pois além de acusar seu colega Francisco Gomes da Rocha em carta destinada à Maria I, com objetivo principal de ter seu próprio soldo aumentado em míseros 150 réis (AHU-MG,

---

[61] O termo modulação, embora seja amplamente usado, trata-se de um paradoxo histórico-harmônico, já que não se trata aqui da passagem de um modo para outro, mas sim de uma tonalidade para outra.

[62] Já algumas certas semelhanças entre João de Deus de Castro Lobo e Rossini não devem ser conclusivas como influência sofrida, pois o maior compositor de Vila Rica foi regente da Casa da Ópera desde 1811, época em que Rossini ainda não havia composto suas principais obras. Mas só a descoberta de um documento que nos indique a data exata da composição da *Abertura* [em Ré maior] poderá realmente comprovar a forte hipótese de João de Deus de Castro Lobo tê-la composto sem qualquer influência de Rossini. No entanto, se a obra for já da década de 1820, é provável então que houve a influência, pois óperas como La Cenerentola......................

cx.136 doc.73 – não há indicação de número nestas folhas) – tratarei disto logo a seguir, Florêncio José Ferreira Coutinho foi também um dos delatores mais contundentes da Inconfidência Mineira (ver ADIM, Vol.I p.89, 160, 210 e principalmente 312-313, e ainda Vol.II p.459-460). Por outro lado, encabeçou a iniciativa para a erigir a Irmandade de Santa Cecília em Vila Rica, no ano de 1812, secundado por outros tantos músicos de importância, como Marcos Coelho Neto (Filho), Gabriel de Castro Lobo, e seu filho, o então ainda bem jovem João de Deus de Castro Lobo.

Ferreira Coutinho foi trombeteiro, depois promovido a timbaleiro, do Regimento Regular de Cavalaria (Dragões) de Vila Rica; cantor - tinha voz de baixo – com atuação em inúmeros partidos para diversas irmandades e para o Senado da Câmara de Vila Rica, no final do século XVIII e início do XIX; e compositor, com obras arquivadas hoje em Ouro Preto (OP/CT-OP nº85-89 p.63-65) e São Paulo (CP-USP, *Sexta-feira Maior de Manhã*). Consta que foi músico também junto à Casa da Ópera em Vila Rica, quando, por exemplo, em 1786, recebeu um total de 8 oitavas, sendo "4 oitavas da composição da música"[63] (Oliveira, 197? p.103).

Além das atividades profissionais como militar e músico, à sua biografia devemos acrescentar ainda algumas atitudes funestas: Ferreira Coutinho foi um dos delatores voluntários da Inconfidência Mineira (ver ADIM, Vol.I p.89, 160, 210, e seu depoimento p.312-313. Já a carta denúncia encontra-se no Vol.II p.459-460).

No rol descrito em seu inventário, entre outros sobre os quais há dúvidas, já que o documento foi transcrito de maneira um tanto caótica, consta o seguinte título: *No mundo da lua, ópera com ato e música.* Segundo Tarquínio de Oliveira, seria talvez uma composição do próprio Ferreira Coutinho, ou então do italiano Baldassare Galuppi (Ilha Burano-Veneza, 1706 – Veneza, 1785), conhecido como "Il Buranello".

Porém, sabe-se que o libreto de Carlo Goldoni (Veneza, 1702 – Paris, 1793) para *Il mondo della luna,* ópera composta por Galuppi em 1750 (e não 1761, como afirma Tarquínio de Oliveira, 197? p.105), fora também musicado, entre outros, por Haydn (e esta versão de 1777 é a mais conhecida), Paisiello e Niccolò Piccinni (Bari, 1728 - Paris, 1800).

Mais provável, no entanto, é que se trate da versão musical de Marcos Antônio Portugal, em tradução para o português com o título de *O Mundo da Lua* – e segundo o próprio compositor, "com recitativos em prosa", composta em Lisboa, no ano de 1792 (Borba/Graça 1963 I-Z p.399).

Infelizmente, não posso aqui elucidar melhor esta questão, pois devido a uma entre as inúmeras e freqüentes dificuldades existentes em arquivos brasileiros com acervos coloniais, não me foi possível a localização dos supostos manuscritos musicais para uma averiguação, os quais, segundo Tarquínio de Oliveira, estariam depositados em Mariana (MA).

71) óperas, dramas, comédias, farsas, autos, e tudo mais que se apresentava nas casas da ópera...

E por certo, naquela interação com as representações teatrais, poderia haver muito mais execuções musicais do que se sabe. Os cronistas são muito vagos e não entram em detalhes. O estudioso do assunto não deve aceitar literalmente aquilo que consta da maior parte dos superficiais relatos sobre o repertório de cena no Brasil colonial.

O fato de, em determinado exemplo, ter sido mencionada uma "ópera" – como muito bem definiu Décio de Almeida Prado - não quer dizer que ali tivesse havido música. Por outro lado, se houver indicação de comédia, farsa, auto ou drama, não deve ser descartada a hipótese de que, na verdade, fosse uma ópera.

---

[63] Por certo, não há como vislumbrar uma grande obra por aquela pequena soma de 4 oitavas. No entanto, para efeito de comparação, a quantia total recebida por Ferreira Coutinho, como compositor e músico na Casa da Ópera de Vila Rica, só para aquela festa, eqüivaleria a quase 4 vezes o salário mensal, de apenas 3$200, em 1798, daquele músico Salvador Machado, na Casa da Ópera paulistana - lembrando que 8 oitavas seriam então aproximadamente 12$000.

Um exemplo: o padre Perereca, talvez o principal cronista da época de João VI, em sua notícia sobre a apresentação d'*O Triunfo da América*– aquela obra com música de José Maurício Nunes Garcia e libreto de Gastão Fausto da Câmara Coutinho, tratando-se portanto da apresentação de um gênero musical sinfônico, onde atuaram os melhores cantores do reino como Joaquina Lapinha - nada relata além de que

> *os cômicos passaram a desempenhar um novo drama intitulado O Triunfo da América, expressamente composto para se recitar nesta faustíssima noite* (Santos, 1981 Vol.I p.255).

Portanto, o padre Perereca não disse quem eram os autores, nem salientou a importância dos intérpretes, muito menos especificou corretamente o gênero. E a esse exemplo poderiam somar-se outros tantos.

Numa próxima etapa da musicologia histórica brasileira, a tarefa necessária deveria ser a transcrição e edição deste repertório musical para cena, em português, criado ou executado no Brasil em tempos coloniais. Inicialmente poderiam ser estudadas aquelas óperas ou gêneros similares cujo paradeiro dos manuscritos musicais já foi localizado - José Maurício Nunes Gracia, Bernardo José de Sousa e Queiroz, Marcos Antônio Portugal, Antônio Leal Moreira etc. - englobando-se também outras obras com libretos brasileiros - Antônio José da Silva, Domingos Caldas Barbosa etc. Muitas delas já foram até transcritas por musicólogos portugueses. Não é de todo impossível que, ao mesmo tempo, sejam localizadas também pelo menos parte daquela produção tida como perdida, mas que, por certo, foram óperas ou peças teatrais com muitos números musicais - as quais os alemães chamam de "Singspiel" e em português não há uma tradução satisfatoriamente correspondente. E neste caso, há obras de outros tantos, como Luís Álvares Pinto, Cláudio Manuel da Costa, Alvarenga Peixoto, João de Deus de Castro Lobo etc.

72) música nas milícias...

Não há fontes primárias que possam comprovar a prática da composição musical militar no Brasil colonial, se é que houve tal repertório. Só nos resta, quando muito, uma única obra, a pequena *Marcha* [em Sol Maior], para Fl I e II, Cr I e II, e Basso, composição de Francisco Gomes da Rocha (Vila Rica, ca.1754-1808), do final do século XVIII (CT-OP, Vol.III nº292 – ainda não publicado).

Trata-se de uma partitura manuscrita de uma única página, recentemente localizada (OP) pela musicóloga Mary Ângela Biason, responsável pela atribuição.

Pela observação da caligrafia, parece tratar-se de um autógrafo de Francisco Gomes da Rocha. E mesmo assim, permanece a dúvida se esta simplória obra fora ou não composta para uso militar – mas talvez seja a mais velha partitura, exclusivamente instrumental e ainda camerística, da cultura musical brasileira. É certo que nenhum destes instrumentos está descrito entre os de uso nos regimentos militares dos tempos coloniais. Talvez esta *Marcha* tenha sido parte integrante de uma suíte de contradanças que se perdeu. Só novas descobertas poderão elucidar a questão.

Há indicações de outras marchas, *Logo o país,* além de "35 Grades Militares" – todas elas perdidas - em documentos coloniais, como o Inventário de Florêncio José Ferreira Coutinho (Oliveira, 197? p.108), ou ainda na solicitação de reforma com soldo inteiro, e usando uniformde de furriel, por parte de Francisco Gomes da Rocha, descrito como "compositor de muitas marchas compostas para os felizes dias dos annos de V. A. R." (AHU-MG, cx.167 doc.3/Lange, 1966 p.51). Neste último caso, haveria paradas militares com música para a comemoração do aniversário da Rainha? Mas se tais marchas foram compostas para instrumentações semelhantes à *Marcha* [em Sol maior], acima referida, certamente a execução das mesmas não deve ter ocorrido dentro dos quadros musicais oficiais do exército. Aquela instrumentação havia sim, como se sabe pelo repertório colonial, nos partidos da música sacra.

Por ocasião desta presente pesquisa, pude localizar um primeiro documento que esclarece, não só quanto aos instrumentos utilizados nos regimentos militares, como também à quantia específica de cada soldo por instrumento.

Trata-se de uma das primeiras medidas da administração do Marquês do Pombal: "Provizão de S. Mg^{e}" [o rei, "D. Jozé" I, ao governador e capitão general da Capitania do Rio de Janeiro, Gomes Freire de Andrade – o Conde de Bobadela] q' aprovou o aumen^{to} dos soldos da Tropa do Rio de Jan^{ro}, q' os mesmos soldos igualm^{e} se regulassem com a mais Tropa do Estado do Brazil" (AN-RJ, cód.539.vol.IV/02551 – *Ordens Régias/Soldos Nr.2* f.143-146).

Ou seja, os soldos, com o aumento, teriam que valer eqüitativamente para todo o Brasil. O documento foi confeccionado no Rio de Janeiro, com data de 14 de agosto de 1751 e assinado por Luís Manuel de Faria - escrivão da Fazenda Real. As funções descritas são para os regimentos de infantaria. Eis os novos soldos, desde os mestres-de-campo até os pífaros:

[patente ou função]	***Soldos***	***Por mez* [em réis]**
A 3 Mestre de Campo	*62$666*	*187$998*
" 2 Ten^{es} Gen^{es} da Sala	*40$000*	*80$000*
" 3 Sarg^{os} M ores	*26$000*	*78$000*
" 2 Ajud^{es} de Ten^{es} d' Sala	*16$000*	*32$000*
" 3 Cap^{es} de Granad^{ros}	*22$000*	*66$000*
" 27 Cap^{es} Ligeiros	*16$000*	*432$000*
" 3 Pages dos d^{os}	*1$600*	*4$800*
" 6 Ajud^{es} do m^{o}	*12$000*	*72$000*
" 6 [Ajudantes] *de Granad^{os}*	*9$600*	*57$600*
" 3 Alfe^{s} de Granad^{os}	*9$600*	*28$800*
" 30 Alfe^{s} Ligeiros	*8$400*	*252$000*
" 33 embandei^{os}	*1$200*	*39$600*
" 3 Furrieis Mores	*4$000*	*12$000*
" 60 Tambores Lige^{ros}	***2$400***	***144$000***
" 6 Tambores de Granad^{os}	***2$700***	***16$200***
" 3 Cap^{es} de Camp^{a}	*4$000*	*12$000*
" 3 Pifaros	***2$700***	***8$100***
[total geral]		***1.566$298***

Fonte: AN-RJ, cód.539.vol.IV/02551 f.144.

Portanto, encontram-se descritos três instrumentos musicais: tambor ligeiro, tambor de granadeiro e pífaro.

Nota-se que os músicos recebiam os menores soldos, fora o de "Page" e de "Embandeireiro".

Para efeito de comparação, no ano seguinte, em 1752, a Irmandade do Santíssimo Sacramento, na Vila de São José, por ocasião da Semana Santa, e só para o serviço daquela semana, gastou com a música a quantia de 230 oitavas de ouro (Toni, 1985 p.111). Se somarmos naquele mesmo ano os gastos com a música para a mesma semana santa da outra irmandade mais rica da dita vila, a Nosso Senhor dos Passos, que gastou 42 oitavas de ouro (Toni, 1985 p.97), teríamos uma soma total de 272 oitavas, o que eqüivaleria, na prática, a 408$000 réis, e isto pago a ensembles, que entre regente, compositor, cantores e instrumentistas, raramente ultrapassavam a oito integrantes. Daí pode-se concluir que os músicos militares ganhavam bem menos que seus colegas dos ofícios litúrgicos, pelo menos numa localidade com forte economia mineradora, como a Vila de São José. Não que estes fossem ricos, mas aqueles, do exército, com certeza passavam por dificuldades ainda maiores.

73) o conde Lippe e as funções musicais no exército...

Posteriormente, na década de 1760, o conde Friedrich Wilhelm von Schaumburg Lippe, convidado pelo Marquês de Pombal para organizar os exércitos portugueses, publica duas obras, esboçando seus projetos estruturais a serem postos em prática (Lippe, 1662/1664). Através destas publicações de Lippe

– que se constituem como nossa segunda fonte ainda não estudada por musicólogos -, fica caracterizada a utilização exclusivamente militar dos instrumentos musicais na tropa.

No início de suas *Instrucçõens Geraes Relativas a varias partes essenciaes do Serviço Diario para o Exercito de S. Magestade* (Lippe, 1762), o conde Lippe explica as particularidades dos regimentos de Infantaria, Cavalaria e Artilharia (Lippe, 1762 p.3). No Artigo VI (Lippe, 1762 p.24), o autor estabelece também as questões da disciplina em geral do "soldado de pé, de cavallo, ou dragão", muito embora não fique de todo claro qual a diferença entre regimento de cavalaria e dragão. Seriam sinônimos de fato ou não?

No entanto, é interessante observar a disposição por função de um regimento de cavalaria com suas oito companhias, sendo que da 1ª à 4ª companhia haverá "1 Trombeta" em cada uma, da 5ª à 7ª companhia não haverá músico e na 8ª companhia haverá um "Timballeiro". Então, em cada regimento de cavalaria há um timbaleiro e quatro trombetas e estão ausentes outros instrumentos, como tambores ou pífaros, pois estes já são próprios dos regimentos de infantaria, como vimos no mapa carioca dos soldos de 1751. Nestas oito companhias de um regimento de cavalaria, com apenas cinco músicos, o total de militares é de 329, desde oficiais superiores até soldados.

Lippe descreve ainda cada função em cada companhia, mas não é nosso objetivo aqui estudar o assunto de maneira tão ampla. Por isso, nos limitaremos ao estudo das funções musicais.

Já quanto aos regimentos de infantaria, dos quais Lippe não efetua uma descrição por função, são mencionados os diversos toques militares:

> *Os Tambores devem juntarse á noite na vanguarda do seus Batalhoens para tocarem a recolher, e os Tambores móres de todos os Regimentos esperarão o signal com todo cuidado, para que todos os Tambores do Exercito principiem, e acabem o toque ao mesmo tempo: Isto se observará também, quando se tocar a alvorada, e á assemblea* (Lippe, 1962 Artigo VI §12º p.24).

É interessante que Lippe não diferencia entre tambores granadeiros e ligeiros, como no documento carioca de 1751, mas sim entre "tambores móres" e outros "tambores". Temos logo a seguir um outro exemplo, onde já há referências à trombeta, numa atuação conjunta entre os regimentos de infantaria e cavalaria:

> *Quando no Quartel General se tocar a generala, e ao mesmo tempo se ouvir o toque de bota sella, todos os Tambores, e Trombetas do Exercito se devem juntar nas frentes dos seus regimentos: Os Tambores, e Trombetas do lado direito serão os que comecem* [sic] *a tocar; e logo que percebem, que os demais estão pormptos, começarão todos juntos a tocar a generala e o bota sella: Então se tratara logo de dobrar as bagagens, de vestirse, botar sellas aos cavallos, e carregar as bestas de transporte, e as guardas, que estiverem aos Officiaes Generaes, se porão pormptamente em marcha, para se irem encorporar aos seus Regimentos.* (Lippe, 1762 Artigo VII §2º p.28).

Como ilustração, reproduzo aqui as diversas instruções para os músicos militares por parte do conde Lippe:

> *Quando se tocar a Assemblea immediatamente se desprenderão todas as barracas, a cujo fim devem estar dous homens póstos aos dous páos de cada barraca, os quaes as farão cahir em terra, assim que principiar a ouvirse o toque da Assemblea* (Lippe, 1762 Artigo VII §3º p.28-29).
>
> *Logo que se tocar a generala irão os Senhores Generaes pôrse na frente da duas Divisoens, ou Brigadas* (Lippe, 1762 Artigo VII §7º p.29).
>
> *Quando se faz alto, e o General, que marcha na frente da columna, manda tocar a chamada por hum Tambor no Primeiro Regimento, he necessário que os mais Regimentos fação o mesmo, para que todos fiquem advertidos por este modo* (Lippe, 1762 Artigo VII §17º p.32).
>
> *Quando se tocar á Assemblea chamarse-hão á frente da columna os Tambores, e Trombetas, e os Regimentos que se seguirão farão o mesmo* (Lippe, 1762 Artigo VII §21º p.32).

No item seguinte, o conde Lippe fala da função de mensageiro, hoje pouco conhecida, outrora atribuída também ao músico militar. O soldado sentinela tem a obrigação em "fazer parar", a todo custo, os "Tambores" ou "Trombetas" do exército "inimigo", para se "receber as cartas que elles trouxeram", e depois disso esses músicos devem partir imediatamente, voltando ao seu exército:

> *As guardas não consentirão de nenhuma sorte, que os Tambores, e Trombetas, que vierem dos inimigos, cheguem a seus póstos, e as sentinellas os farão logo parar, assim que os houveram percebido. Então avizarão da chegada do tal Tambor, ou Trombeta, ao comandante da guarda, o qual mandará o seu Tenente, ou Sargento a receber as cartas, que elles trouxeram dando lhe recibos dellas, e os farão voltar immediatamente para o seu Exercito, sem consentirem que se dilatem tempo algum.* (Lippe, 1762 Artigo VIII §4° p.37).

Em sua segunda obra, o *Regulamento para o Exercício, e Disciplina dos Regimentos de Cavallaria dos Exercitos de Sua Magestade Fidellissima* (Lippe, 1764), o "Conde Reynante" e "Marechal General" Schaumburg Lippe, como prosseguimento à obra anterior, descreve outras ações conjuntas entre os regimentos de cavalaria e infantaria:

> *Quando os Tambores do Regimento de Schaumbourg Lippe Marechal General começarem a tocar a Assemblea, então os Trombetas da Guarda dos Estandartes do Regimento de Cavallaria, que estiver immediato á Infantaria, tocarão a chamada, e então todos os Trombetas das Guardas dos Estandartes tocão a chamada.* (Lippe, 1764 p.81).
>
> *O Regimento de Schaumbourg Lippe Marechal General, como primeiro da Infantaria do lado direito, fará os signaes para a Generala, Assemblea, Recolher, e Alvorada. Todos os Tambores, Timbaleiros, e Trombetas do Exercito, os repetirão successivamente da direita para a esquerda, e do Regimento de Cavallaria immediato para a direita, para que todos os Tambores, Timbaleiros, e Trombetas do Exercito possão bater, e tocar juntos.* (Lippe, 1764 p.84).
>
> *Os Tambores, Timbaleiros, e Trombetas, devem estar promptos hum quarto de hora antes, como já se disse; e quando os Tambores, e Pifanos do dito Regimento de Schaumbourg Lippe baterem, e tocarem, todos os mais do Exercito farão o mesmo, e acabarão juntos.* (Lippe, 1764 p.85).
>
> *No inverno se tocará a recolher ás oito horas, e no verão ás dez. As horas, em que se deve tocar a recolher á alvorada, e a rezar, o Trombeta da Guarda principal tocará o signal, ao qual responderão todos os Trombetas das Guardas das portas, no caso de haver; e quando todos os tiverem repetido, principiará o Trombeta da Guarda principal o toque, e com elle os outros das Guardas acabarão todos ao mesmo tempo* (Lippe, 1764 p.157).

O conde Lippe determina também, e principalmente na publicação de 1764, toda uma suposta austeridade sob a qual devem proceder os exércitos portugueses, inclusive descrevendo as punições mais severas para os quadros militares – com o "arcabuzamento" ou "enforcamento" – em caso das mais diversas infrações, mesmo para aquelas que não poderiam hoje ser consideradas tão graves.

74) Mapa dos Regimentos da Capitania de Minas Gerais...

E o mais interessante talvez seja, sob o ponto de vista histórico-musicológico, justamente o terceiro documento que pude levantar sobre as atividades musicais nas milícias: o *Mapa dos Regimentos de Cavallaria, Infantaria, Terços Auxiliares de Homens brancos, pardos, e pretos da Capitania de Minas Geraes de q' he Governador e Cap^{am} Gen^{al} o Il^{mo} e Ex^{mo} S^{r} Luiz da Cunha Menezes* (AHU-MG, cx.126 doc.15).

Datado em Vila Rica, a 1º de Fevereiro de 1787, o *Mapa dos Regimentos* remonta já aos decadentes tempos da "viradeira" de Maria I e traz a assinatura do "Fanfarrão Minésio". O documento foi enviado pelo governador a Martinho de Melo e Castro – então ministro português para questões ultramarinas, sucessor de Pombal como político mais poderoso de Portugal - como anexo de uma carta, onde foram relatadas as novas medidas para todas as tropas da Capitania, de linha e ordenanças. Nesta carta, Luís da Cunha Meneses cita por extenso todos os oficiais superiores de todos os regimentos e terços – os mesmos que se encontram descritos no *Mapa dos Regimentos* – não só aqueles que já existiam

anteriormente, como os recentemente criados por ele. Por fim, o Fanfarrão esclarece: "Todos os referidos onze novos Corpos de Cavalaria alem dos treze q' já havia, e os oito novos Corpos de Infantaria, alem tambem dos sette que já havia, se vão desciplinando e instruhindo pelos seus proprios e respectivos Officiaes..."

Esse aumento de contingente não poderia passar despercebido por seu inimigo pessoal, o ouvidor Gonzaga. E nas *Cartas Chilenas* constam os versos:

> *Tinha este continente levantados*
> *de tropa auxiliar uns treze corpos.*
> *O nosso chefe ainda não se farta:*
> *alista o povo inteiro, e dele forma*
> *inda mais de quarenta regimentos,*
> *mais faminto de ver galões e fardas*
> *que Midas de trocar em ouro puro*
> *as coisas em que punha o torpe dedo.* (In: Proença Filho, 1996 p.863).

Apesar de Maxwell afirmar que "Cunha Meneses e Tomás Antônio Gonzaga foram substituídos em 1786" (Maxwell, 1995 p.125), tanto o poeta como o governador permaneceram em Vila Rica, sendo que este último encontrava-se ainda em plena atividade no início de 1787, de acordo com o documento citado.

Tomás Antônio Gonzaga, em suas *Cartas Chilenas,* escreveu versos satíricos – tanto sobre a corrupção como os inúmeros disparates administrativos – tão contrários a Cunha Meneses, que até podem levantar suspeita, se realmente procedem todas as minuciosas informações envolvendo a organização militar na Capitania de Minas Gerais, descritas no *Mapa dos Regimentos.* Este documento, no entanto, mostra-se aparentemente confeccionado com capricho e rigor nos detalhes.

São conhecidas algumas ações empreendedoras de Luís da Cunha Meneses, por exemplo, quando foi governador de Goiás e lá desenvolveu projetos urbanísticos modernos, entre 1778 e 1782. Como prova disto, em especial, destaca-se a *Planta de Villa Boa Capital da Capitania geral de Goyás, Levantada no ano de 1782, pelo Il^mo^ e Ex^mo^ Snr Luis da Cunha Menezes, Governador, e C^am^ General da mesma Capitania, e Copiada pelo Soldado Dragaõ Manoel Ribeiro Guim^es^, na qual demonstra tambem alem das declaraçoens feitas no Canvoâ (sic), q. a dita V^a^ tem actualmente 554 moradas de Cazas, habitadas por 3.000 pessoas* (ver Reis, 2000 p.240/388).

Chegando em Vila Rica, Luís da Cunha Meneses continuou elaborando novos projetos arquitetônicos. Tratou de construir uma nova casa da Câmara e Cadeia – hoje, justamente, o Museu da Inconfidência – talvez o edifício público colonial mais imponente e belo de Minas Gerais.

O próprio Gonzaga reconhece a atuação do governador Cunha Meneses como arquiteto: "Desenha o nosso chefe, sobre a banca, desta forte cadeia o grande risco..." (In: Proença Filho, 1996 p.814).

Fritz Teixeira de Sales relata e comenta o fato:

> *Ao chegar em Minas, vindo de Goiás, onde governara da mesma maneira absurda que entre nós, Cunha Menezes, em 1783, apaixona-se pelo plano de dotar Vila Rica de um monumento grandioso, tão grande que pudesse perpetuar a memória do seu governo muito mais que a lembrança do seus crimes. Foi a grande vaidade de um mau governante que nos legou essa obra prima da arquitetura colonial, edifício que exprime, com tanto vigor e bom-gosto, o estilo de vida, o relâmpago na tela do tempo de uma civilização. Não se pode negar, porém, ao Fanfarrão, inegáveis dotes de arquiteto, se é que o projeto é integralmente dele, como afirmou. Ficaríamos mais tranqüilos a esse respeito se a afirmativa tivesse sido confirmada por outros. É estranho que Cunha Menezes fosse um arquiteto tão magnífico, quando jamais revelou a menor preocupação ou cogitação intelectual, a menor tendência para quaisquer problemas estéticos. Preferia sempre em torno dele, ocupando os cargos de secretário e escriba, as pessoas mais ignorantes e boçais. Entretanto, é opinião geral e cristalizada entre historiadores: Cunha Menezes foi o autor do risco da Casa da Câmara e Cadeia de Vila Rica.* (Sales, 1999 p.196).

A julgar pelo *Mapa dos Regimentos,* seu autor anônimo, se "secretário" ou "escriba" de Cunha Meneses, jamais poderia ser considerado "ignorante" ou "boçal". Muito pelo contrário, sua competência é inegável [Documento nº1].

O Fanfarrão Minésio, personalidade contraditória – um misto de corrupto e empreendedor - entrou inevitavelmente em conflito direto com algumas autoridades da Capitania, ao alterar as relações de poder. Não se pode negar, em todos os casos, que seu projeto militar deva ter envolvido boa dose de irregularidades, tal qual narrou o poeta inconfidente:

> *Morreu um capitão, e subiu logo,*
> *ao posto devoluto um bom tenente.*
> *Porque foi, Doroteu? Seria, acaso,*
> *por ser tenente antigo? Ou porque tinha*
> *com honra militado? Não, amigo,*
> *foi só porque largou três mil cruzados!* (Gonzaga – In: Proença Filho, 1996 p.862).

A criação de tantos regimentos de tropa não paga tampouco era compatível com a situação financeira da Capitania. Não havia condições satisfatórias para a manutenção dos mesmos. Gonzaga criticava, e com razão, não só suas funções, como os mecanismos jurídicos pelos quais as "ordenanças" eram estabelecidas:

> *A gente, Doroteu, que não se alista*
> *nas tropas regulares forma corpos*
> *de bisonha ordenança. Não há terra*
> *sem ter um corpo destes. Os seus chefes*
> *ao capitão maior estão sujeitos,*
> *e são os que se chamam comandantes.*
> *Porque as partes comandam destes terços.*
> *Estes famosos chefes quase sempre*
> *da classe dos tendeiros são tirados.*
> *Alguns, inda depois de grandes homens,*
> *se lhes faltam os negros, a quem deixam*
> *o governo das vendas, não entendem*
> *que infamam as bengalas, quando pesam*
> *a libra de toucinho e quando medem*
> *o frasco da cachaça. Agora atende,*
> *verás que desta escória se levanta*
> *de magistrados uma nova classe.*
> *Aos ricos taverneiros, disfarçados*
> *em ar de comandantes, manda o chefe*
> *que tratem da polícia e que não deixem*
> *viver nos seus distritos as pessoas*
> *que forem revoltosas. Quer que façam*
> *a todos os vadios uns sumários*
> *e que, sem mais processos, os remetam*
> *para remotas partes, sem que destas*
> *jurídicas sentenças se faculte*
> *algum recurso para mor alçada* (Gonzaga – In: Proença Filho 1996 p.816-817).

A função de músico militar, em tais ordenanças caóticas, talvez possa ser definida como a de um desclassificado entre os miseráveis.

Se o assunto é envolvente sob o ponto de vista histórico e social, já quanto à música, e neste caso pouco se aplica o conceito de arte, não há muito a ser dito.

O *Mapa dos Regimentos*, como documento repleto de detalhes e representativo para a observação da música militar colonial, torna-se válido para os objetivos do presente estudo, qual seja, um fenômeno sem dúvida menos complexo que as contradições políticas, sociais e econômicas, junto às quais esta função sonora interagia.

O que nos interessa é a constatação de que os dados referentes aos militares músicos, da tropa de linha ou ordenanças, estariam descritos, senão totalmente, pelo menos bem próximos à realidade.

Trato aqui da reprodução apenas parcial do documento, transcrevendo porém, todas informações pertinentes às funções musicais.

No documento original, a Legião de Bambuí, sob comando do coronel Inácio Correia Pamplona, encontra-se entre os regimentos de cavalaria. Mas aqui tratei de transcrevê-la em separado, dadas as suas particularidades.

Mapa dos Regimentos de Cavallaria, Infantaria, Terços Auxiliares de Homens brancos, pardos, e pretos da Capitania de Minas Geraes de q' he Governador e Cap^{am} Gen^{al} o Il^{mo} e Ex^{mo} S^{r} Luiz da Cunha Menezes

Villa Rica, 1º de Fevereiro de 1787

Regimentos de Cavallaria de Homens Brancos

Comarcas	Denominações dos Regimentos e Terços	Nomes dos Coroneis e Mestres de Campo	Lugares da Parada dos Regimentos e Terços	Timba-leiros	Trom-betas
de Villa Rica	1º de Villa Rica	**Cor^{el}** Afonço Dias Pereira	Villa Rica	1	4
de Villa Rica	2º de Villa Rica	Jozé Pereira Lima de Vasc.	Villa Rica	1	4
de Villa Rica	3º de Villa Rica	Carlos José da Silva	Villa Rica	1	4
de Villa Rica	Cid^{e} de Mariana	Bernardo Vasco Cardozo	Cid^{e} de Mariana	1	4
de Villa Rica	Inficionado	Joaõ da Silva Tavares	Arr^{al} do Inficionado	1	4
de Villa Rica	Guarapiranga	Manoel Jozé Frz de Oliveira	Arr^{al} de Guarapiranga	1	4
de Villa Rica	Ar^{l} de S. Domingos	Jozé Caetano Roiz d'Orta	Arr^{al} de S. Domingos	1	4
Rio das Velhas	V^{a} do Sabará	Francisco de Abreu Guim^{es}	V^{a} do Sabará	1	4
Rio das Velhas	V^{a} do Caethé	Manoel da Camara de Nor^{a}	V^{a} do Caité	1	4
Rio das Velhas	S^{ta} Luzia do Sabará	Antonio Barboza da Silva	Arr^{al} de Santa Luzia	1	4
Rio das Velhas	V^{a} de Pitangui	Luiz Jozé Pinto Coelho	V^{a} de Pitangui	1	4
Rio das Velhas	Piracatú	Pedro Pereira Dias Raposo	Arr^{al} de Piracatú	1	4
Rio das Mortes	V^{a} de S. João del Rei	Francisco de OLiveira Lopes	V^{a} de S. João d'El Rey	1	4
Rio das Mortes	V^{a} de S. Jozé	Severino Ribeiro	V^{a} de S. Jozé	1	4
Rio das Mortes	Campanha do Rio Verde	Antonio Correia de Lacerda	Arr^{al} da Camp[anha] do Rio Verde	1	4
Rio das Mortes	Baependi	Henrique Dias de Vas^{los}	Arr^{al} de Baependi	1	4
Rio das Mortes	Juruoca	Antonio da Cunha Carvalho	Arr^{al} da Juruoca	1	4
Rio das Mortes	Lavras do Funil	Mathias Gli^{z} de Vilhena Morinhos	Arr^{al} das Lavras do Funil	1	4
Rio das Mortes	Geraes da Piedade	Luiz Alves de Freitas Bello	Arr^{al} das G^{es} da Piedade	1	4
Rio das Mortes	Igreja Nova	José Aires Gomes	Arr^{al} da Igreja Nova	1	4
Serro do Frio	V^{a} do Principe	João de Queiroz Monteiro	V^{a} do Príncipe	1	4
Serro do Frio	Tejuco	Thomaz de Aquino Cezar	Arr^{al} do Tejuco	1	4
Serro do Frio	Minas Novas	Antonio Jozé Esteves	V^{a} do Fanado	1	4

Regimento de Cavallaria de homens brancos / Comarca [do] Rio das Mortes / Legião de Bambohí / Cor^{l} Ignacio Correia Pamplona / Arr^{al} de Bambohy

Timbaleiros	Trombetas	Tambores Morés	Tambores, e Pífaro
1	4	1	14

A Legião de Bambohí compoem-se de 8 Companhias de Cavallaria de 50 praças, de 6 Companhias de Infantaria de 130 praças, e de 14 Esquadras de 20 homens, e hum Capitão cada huma.

Terços de Infantaria de pretos e pardos

Comarcas	Denominações dos Regimentos e Terços	Nomes dos Coroneis e Mestres de Campo	Lugares da Parada dos Regimentos e Terços	Tambo-res Móres	Tambo-res, e Pífaro
Villa Rica	V[a] Rica	**M[e] de Campo** Francisco Alexandrino	Villa Rica	1	14
Villa Rica	Cid[e] de Mariana	Luiz Correia Lisboa	Cid[e] de Mariana	1	14
Villa Rica	Inficionado	Gregorio Pereira Valadão	Arr[al] do Inficionado	1	14
Rio das Velhas	V[a] do Sabará	Antonio Vieira da Costa	V[a] do Sabará	1	14
Rio das Velhas	V[a] do Sabará= de Pretos	Gonsalo Dias	V[a] do Sabará	1	14
Rio das Mortes	V[a] de S. João	Manoel Ignacio Alvarenga	V[a] de S. João d'El Rei	1	14
Rio das Mortes	V[a] de S. Jozé	Joaquim Pereira da Silva	V[a] de S. Jozé	1	14

Regimentos de Infantaria de homens brancos, e Pardos

Comarcas	Denominações dos Regimentos e Terços	Nomes dos Coroneis e Mestres de Campo	Lugares da Parada dos Regimentos e Terços	Tambo-res Móres	Tambo-res, e Pífaro
Villa Rica	Guarapiranga	**Cor^{el}** José Mriz Vieira	Arr^{al} de Guarapiranga	1	22
Rio das Velhas	Paracatú= de brancos	Theodozio Doarte Coimbra	Arr^{al} de Piracatú	1	22
Rio das Velhas	Lagoa gr^{de} do Sabará	Manoel Pereira de Freitas	Lagoa gr^{de} do Sabará	1	22
Rio das Velhas	Bettí	Jozé Roiz da Fonceca	Arr^{al} do Bettí	1	22
Rio das Mortes	Termo da V^{a} de S. Jozé	Miguel Teixeira da Silva	Villa de S. Jozé	1	22
Rio das Mortes	Lavras do Funil	Felipe Nére Torres	Arr^{al} das Lavras do Funil	1	22
Rio das Mortes	Lagoa da Juruoca	Thomaz da Roxa Souza	Lagoa da Juruoca	1	22
Serro do Frio	V^{a} do Principe	Domingos Pereira de Braga	Villa do Príncipe	1	22
Serro do Frio	Tejuco	Paulo Jozé Velho Barreto	Arr^{al} do Tejuco	1	22

Fonte: *Mapa dos Regimentos* - In: AHU-MG, cx.126 doc.15

Na lista de coronéis e mestres-de-campo estão incluídas as mais diversas personalidades. Há aqueles que seriam condenados pela Inconfidência Mineira, como Francisco Antônio de Oliveira Lopes e José Aires Gomes. Com destaque aparece o nome de Inácio Correia Pamplona, comandante do maior contingente mineiro – a Legião de Bambuí. Por fim, observamos o Dr. Manuel Inácio da Silva Alvarenga. Suas biografias são unânimes em indicar que o poeta se transferiu para o Rio de Janeiro em 1782. No entanto, ei-lo aqui, em 1787, ainda como mestre-de-campo de um "Terço de Infantaria de pretos e pardos" da Vila de São João d'El Rey. Seria um homônimo? Pouco provável, já que é conhecida sua atuação como advogado e ouvidor, justamente em São João d'El Rey, desde 1777.

E voltando ao assunto de interesse, a música, eis então as quatro funções dos músicos militares, de acordo com o *Mapa dos Regimentos*:

1) *Timbaleiro*, executante de um par de tímpanos ou timbales de Cavalaria, de reduzidas proporções, um de cada lado da montada. Os timbales eram exclusivos dos regimentos de cavalaria de "homens brancos". Havia, oficialmente, um timbaleiro por regimento, num total de 24 timbaleiros na Capitania de Minas Gerais.

2) *Trombeteiro*, executante de trombeta (diminutivo de tromba), sinônimo de clarim, um instrumento de guerra por excelência. Tratava-se de um trompete liso que geralmente utilizava-se apenas de 4 harmônicos – do terceiro ao sexto da série – característicos na entoação de toques militares. A trombeta era também exclusiva dos regimentos de cavalaria de "homens brancos". Havia 4 trombetas por regimento e, no total, 96 trombeteiros em toda a Capitania.

3) *Pífaro*, um primitivo flautim de madeira, de sons agudos e estridentes. Este instrumento era de uso exclusivo dos regimentos de infantaria, de "homens brancos, pretos e pardos".

É oportuno observar ainda, que uma obra de referência, como o *Dicionário de Música (Ilustrado)* de Tomás Borba e Lopes Graça, afirme que "em Portugal, nunca passou de um instrumento popular; não assim na Alemanha, Suiça, França, e outros países, onde o pífano, ou pífaro, fez por vezes parte integrante da orgânica militar, marcando, conjuntamente com o tambor, o ritmo de marcha das tropas" (Borba/Graça, 1963 I-Z p.383). Esses documentos aqui levantados indicam que o pífaro – ao contrário do que afirmaram estes musicólogos

portugueses - foi utilizado obrigatoriamente em regimentos de infantaria, tanto em Portugal como no Brasil.

Havia em Minas Gerais, entre pífaros e tambores menores, um total de 310 músicos.

4) *Tambores,* por certo incluindo-se algumas variações de tamanho, desde os mais pequenos, como a caixa, até os maiores, como os bumbos, mas sempre portáteis. Os tambores eram exclusivos dos regimentos de infantaria, de "homens brancos, pretos e pardos". Neste documento diferencia-se o "Tambor Mór", com um músico por regimento, dos outros tambores – seriam os "tambores ligeiros" e "granadeiros", daquele citado documento carioca? Havia 17 "Tambores Móres" na Capitania mineira.

Pelo *Mapa dos Regimentos,* havia 447 músicos militares em Minas Gerais. Ao todo eram 7833 praças na cavalaria e 17165 na infantaria. O total geral chegava ao grande número de 24998 militares na Capitania.

O fato de um regimento de cavalaria ser composto por homens brancos não impede que o timbaleiro ou trombeteiro seja negro ou mulato - como já explicou Curt Lange, com o exemplo de Francisco Gomes da Rocha, que era mulato, e atuava como "timbaleiro na primeira companhia do Regimento de Dragões" (ver Lange, 1966 p.21). Outro exemplo temos num recenseamento em Vila Rica, realizado em 1804, onde consta o nome de "Gabriel de Castro [Lobo] = pardo = casado = Trombeta do Regim^to^ de S.A." (Mathias, 1969, p.35-36), pai do compositor João de Deus de Castro Lobo.

Enfim, os resultados das pesquisas de Régis Duprat, referentes à música nos regimentos de infantaria e cavalaria na Capitania de São Paulo (ver Duprat, 1995 p.70), coincidem exatamente com os dados deste *Mapa dos Regimentos.*

75) havia bandas militares no século XVIII?...

Tais instrumentos acima descritos – pelo menos para os recursos de linguagem musical da época - não possibilitavam qualquer composição de maior exigência estética, insuficientes que eram para a configuração de um ensemble artístico, principalmente pela ausência do baixo. Certamente, se houvesse caso de um agrupamento musical em particular, dentro do exército, o mesmo estaria indicado neste relatório. O fato seria um mérito para o governador e políticos nunca deixam de fazer propaganda daquilo que realizam.

Portanto, conclui-se que nos tempos coloniais não havia charangas ou bandas musicais militares propriamente ditas, pois no *Mapa dos Regimentos* se confirmam as mesmas quatro funções de músico na tropa, tais quais nos documentos anteriores.

Curt Lange havia imaginado um contingente maior de instrumentos nos exércitos coloniais brasileiros: "Não deve surpreender, portanto, que no Nordeste, em tempos do Conde de Nassau, e mais tarde no Rio e em Minas, aparecessem nos esquadrões de cavalaria ou nos quadros dos terços de linha as *Feldtrompeten, Heerpauken, Schalmeien, Querpfeifen, Hautbois* e *Trommeln...*" (Lange, 1966 p.23). Os nomes citados em alemão, num texto escrito em português, incoerência ou não, podem dificultar a compreensão daqueles que não são versados na língua de Marx. Talvez seja pertinente a tentativa de uma tradução.

Por *Feldtrompeten* entenda-se "trompetes de campo", ou "de batalha". São as nossas trombetas. *Heerpauken* são "tímpanos de uso militar", os nossos timbales. Já uma tradução para as *Schalmeien* é mais difícil de precisar. Este nome pode significar diversas variantes de instrumentos similares, desde um tipo de oboé pastoril, até o italiano "piffero" ou a própria charamela. E, em Portugal, havia ainda a "charamelinha". Os *Querpfeifen* - mal traduzido no texto de Curt Lange como "flautas transversais" (Lange, 1966 p.22) – são, sem qualquer dúvida, os "pífaros", instrumentos menores e mais agudos. Por *Hautbois* não se pode saber com toda certeza o que Curt Lange tinha em mente. Hoje em dia, na Alemanha, se fala "Oboe". Mas talvez Curt Lange pretendesse ser genérico, já que por "Hautboisten", em seu país natal, entendia-se, até por volta de 1918, os

músicos militares de infantaria. Depois disso diferenciou-se os oboés das charamelas. O próprio Curt Lange tentava explicar melhor, naquela mesma publicação: “as marchas do corpo de oboistas - leia-se no caso de Portugal e Minas Gerais *choromelleyros*” (Lange, 1966 p.22). E qual a diferença então, para Curt Lange, entre *Hautbois* e *Schalmeien*? Ou aqui as charamelas substituíam os oboés? No texto de Lange a questão permanece aberta. E por fim, os *Trommeln* nada mais são que os nossos tambores.

Dos seis instrumentos descritos em alemão, os quais supostamente teriam sido empregados em exércitos coloniais brasileiros, Curt Lange acertou quatro (timbales, trombetas, pífaros e tambores) e só errou dois (oboés e charamelas).

A única possibilidade contrária a esta minha afirmação consiste na hipótese de que, nos documentos estudados, por “pífaro” entendia-se todos os instrumentos de sopro de madeira com uso militar. Mas é pouco provável que houvesse tal generalização.

Por outro lado, Curt Lange menciona “charamellas” em Portugal, e que o “maior virtuose deles era designado *Rei dos Charamellas* pelo próprio Rei de Portugal, de quem dependiam estes conjuntos directamente, para serviço na corte” (Lange, 1966 p.23). Neste caso, pude juntar uma informação complementar. Quando a Corte portuguesa veio para o Brasil, havia ainda tais charamelas do Rei, mas eles já atuavam aqui em conjunto com músicos locais. Em 1810, por ocasião do aniversário do Príncipe Regente, consta “huma Banda de Musica, que suppria as Charamellas, Atabaleiros, e Timbaleiros da Casa Real” (GdoRJ, 19/5/1810). Deve ter sido, por certo, um interessante encontro musical luso-brasileiro.

76) fagotes ou facões?...

Como complemento a este tópico sobre a música nas milícias coloniais, gostaria ainda de comentar uma outra informação de Curt Lange: ...“o grande compositor vilarriquense Francisco Gomes da Rocha [foi] contralto de fama, regente, fagotista primeiro e posteriormente timbaleiro no Regimento de Dragões de Vila Rica” (Lange, 1983 p.144).

O pesquisador alemão infelizmente não cita a fonte. Eu presumo que Curt Lange tenha conhecido o testamento ou inventário de Francisco Gomes da Rocha, e lá houvesse indicação de um “fagote” entre os possíveis bens arrolados. Mas como seria a execução de um instrumento como o fagote, montado sobre um cavalo? É algo por certo contraproducente – até mesmo para um músico com dotes circenses.

Como já vimos, não há, em nenhuma destas relações de instrumentos militares, a presença do fagote, quer seja nos regimentos de cavalaria ou infantaria.

O “fagote”, no entanto, poderia designar uma espécie de facão – e não esqueçamos que nos tempos coloniais o instrumento musical era mais conhecido como “Baixão”.

Consta nos Autos da Devassa da Inconfidência Mineira um episódio revelador: segundo a testemunha João Dias da Mota, sobre as acusações contra o sargento-mor Luiz Vaz de Toledo Piza (Taubaté, 1739 – Cambembe, 1795), este inconfidente teria dito na Vila de São José, diante dos músicos[64], que “com o fagote que trazia à cinta, havia de cortar a cabeça do General [Visconde de Barbacena]” (ADIM, Vol.I p.178).

A grande quantidade de “fagotes” descritos em inventários (por exemplo IPHAN-SJR e OP), em relação desproporcional aos demais instrumentos musicais, torna essa dúvida ainda maior.

Por mais que os dicionários antigos não apontem o “fagote” para qualquer outro significado, a palavra, nestes casos, nada teria a ver com música.

---

[64] É bem provável que Manuel Dias de Oliveira tenha presenciado a cena. Naquela altura, o compositor era ainda o músico mais importante da Vila de São José, ativo que estava como regente e empresário junto às mais diversas funções.

77) Francisco Gomes da Rocha, um adolescente de farda...

É certo que Francisco Gomes da Rocha não tocava fagote num regimento militar. Por sorte, pude localizar[65] sua primeira nomeação, como ajudante em Vila Rica, de um

> *Corpo de hum terço de Infantaria Aux^ar de homens pardos libertos* [...] *firmada de sua Real Magestade* [no dia 22 de março de 1766] *e atendendo a capacidade e boa informação que tenho de Francisco Gomes da Rocha* [...] *posto de ajud^e* [...] *Mestre de Campo Francisco Alexandrino* [...] *sera obrigado a residir sempre no distrito...* (APM, Seção I/Registro de Patentes de Oficiais/1769-1770/f.23).

É interessante observar que o mesmo mestre-de-campo Francisco Alexandrino, passados mais de 20 anos, estaria ainda comandando o mesmo Terço de Infantaria de Pretos e Pardos em Vila Rica, de acordo com o *Mapa dos Regimentos.* Já o conceito de "pardo liberto" - ou "pardo forro" - era empregado para aqueles que haviam sido outrora escravos – e assim também era descrito Manuel Dias de Oliveira em diversos documentos. Em 1804, naquele mesmo recenseamento populacional em Vila Rica, constava também o nome de "Fran^co Gomes da Rocha id^e 50 an. Timbaleiro da tropa de Linha" (Mathias, 1969 p.77). Portanto ele teria nascido em torno de 1754. Ou seja, quando nomeado no posto de ajudante junto ao Terço de Infantaria Auxiliar de Homens Pardos Libertos de Vila Rica - onde só havia pífaros e tambores - em 1769, ele teria entre 14 e 15 anos. Isso prova que o procedimento de recrutar jovens era uma prática anterior àquelas descritas por Tomás Antônio Gonzaga, quando criticava o governador Luís da Cunha Meneses, por volta de 1786:

> *O coronel, valente, agarra tudo*
> *quanto tem de varão a forma e traje;*
> *nem lhe obsta, Doroteu, que seus soldados*
> *meninos inda sejam; que eles crescem,*
> *e cresce, com os corpos, igualmente,*
> *o santo amor das armas. Muitos, muitos,*
> *quando vão para a igreja receberem*
> *as águas salvadoras do batismo,*
> *já vão vestidos com a curta farda.*
> *Este mesmo costume tem, amigo,*
> *o pago regimento. Apenas nasce*
> *aos cabos algum filho, logo à pressa*
> *lhe assenta o chefe de cadete a praça.*
> *Venturoso costume, que promete*
> *produzir, de cordeiros, tigres bravos!*
>
> (Gonzaga – In: Proença Filho, 1996 p.864)

Eis um documento que indica o momento em que Francisco Gomes da Rocha passava daquele terço auxiliar à tropa de linha, como trombeta. Tratava-se de uma cópia da nova nomeação de um certo "sargento Miguel Dionizio Vale", para o posto de ajudante, deixado vago justamente por Francisco Gomes da Rocha:

> *Hei por bem fazer merce nomear e prover em virtude da Real Ordem (...) de Sua Magestade de vinte e dois de Março de mil setecentos secenta e seis firmada da sua Real Mão* [nesta ordem original eram nomeados Francisco Gomes da Rocha, como ajudante, e Manuel Dias de Oliveira, como alferes], *ao dito Sargento Miguel Dionizio Vale no Posto de Ajudante Supra do Terço de Infantaria Auxiliar dos homens pardos Libertos do Termo desta Villa Rica do qual he Mestre de Campo Francisco Alexandrino cujo Posto se axa vago por passar para Trombeta da Tropa paga desta Capitania Francisco Gomes da Rocha que o era (...) Villa Rica,* [21/10/1780] *João Baptista Jacobina, Official Mayor da Secretaria que sirvo de Secretario do Governo nos empedimentos do actual Jozé Luis Sayão a fis escrever* (AHU-MG, cx.136 doc.73 f.7-9).

---

[65] A localização deste documento, no Arquivo Público Mineiro, verificou-se em pesquisa conjunta com meu compadre Diósnio Machado Neto, emérito musicólogo e pesquisador.

78) músico com posto militar...

Há exemplos comprovados de músicos militares profissionais, como os ajudantes Francisco Gomes da Rocha e Florêncio José Ferreira Coutinho, atuantes em Vila Rica, como já vimos. Ambos foram trombeteiros, depois promovidos a timbaleiros, junto aos Dragões. Outro caso conhecido é de Luís Álvares Pinto[66].

Observa-se, ainda, casos que não foram totalmente esclarecidos, como, por exemplo, dos trompistas (também trompetistas) e compositores Marcos Coelho Neto (? – ca.1746 – Vila Rica, 1806), que era, em 1804, “Timbaleiro do primeiro Regim^{to} de Milicias”, e de seu filho homônimo, “trombeta do mesmo Regim^{to}” (Mathias, 1969 p.80). O problema deve-se à dificuldade em determinar as situações precisas, em que havia, ou não, o pagamento de soldo para os músicos milicianos.

Há, por outro lado, músicos nomeados com patentes militares que não pertenciam à tropa regular, não mantinham qualquer vínculo com os Dragões e não recebiam soldo algum.

Como exemplo, poderíamos citar André da Silva Gomes (Lisboa, 1752 - São Paulo, 1844) – portanto, um músico português, mas radicado em São Paulo, brasileiro por opção. Tornou-se capitão em 1789 – antes havia sido alferes – e foi promovido a tenente-coronel em 1797 (ver Duprat, 1995 p.68-70/Marcondes, 1998 p.333). Este compositor, mestre-de-capela da Sé de São Paulo desde 1774, dos mais produtivos em seu tempo, foi a mais alta patente entre os músicos brasileiros do período colonial. Apesar das exaustivas pesquisas de Régis Duprat, nunca foi localizada qualquer referência quanto ao pagamento de soldo a ele.

Assim como André da Silva Gomes, vários músicos mineiros eram também militares sem soldo. Contam-se os casos às dezenas. Entre alguns dos mais significativos, poderíamos citar os capitães Manuel Dias de Oliveira e seu antecessor na direção de funções musicais na Vila de São José, Francisco da Silva Nunes e Souza (Portugal?, 17?? – Vila de São José?, 1803), ou ainda José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Lourenço José Fernandes Braziel e Francisco de Paula Miranda, todos com patente de alferes.

Deste último podemos destacar, como prática desta formalidade, sua nomeação militar, em 22 de julho de 1809:

> *O Governador da Capitania – Pedro Maria Xavier de Ataíde e Melo, concede patente de Alferes do Regimento de Infantaria de Milícias de Homens Pardos, sediado em São João del Rey, a Francisco de Paula Miranda* (Cintra, 1982 p.304).

O posto militar, destinado aos que não recebiam soldo, era antes uma honraria social. Esta política de distribuição de patentes, a não profissionais, foi aprimorada pelo Marquês de Pombal, inspirado em velhas estratégias de domínio colonial. O astuto ministro de José I – e a prática permaneceu até João VI - objetivava a interação das forças metropolitanas com os povos subordinados, justamente para atenuar as tensões sociais e propiciar à Coroa os mesmos lucros do colonialismo, mas correndo talvez menor risco de levantes. Por isso, até os “pardos” se tornavam oficiais, não obstante os problemas devido à uma série de contradições, até hoje não superadas totalmente[67].

---

[66] Segundo o padre Jaime Diniz, “...em 1766, Álvares Pinto já era capitão do Regimento de Milícias do Recife... A 15 de novembro de 1778, dá-se a confirmação, por patente régia, pelo Governador Conde de Pavolide, do alto posto de Sargento Mor de Milícias para o nosso Luiz Pinto, neste posto tendo sido reformado, com direito ao respectivo soldo” (Diniz, 1969 p.47). Não fica claro, no entanto, por esta breve nota do padre Jaime Diniz, se a notícia da reforma com respectivo soldo, encontra-se já descrita na mesma patente régia – o que não é comum -, ou se ele localizou esta informação em outro documento.

[67] Ver Lange, 1966 p.58/85 – sobre a lei de 6 de janeiro de 1773, onde foram “admitidos todos os oficios, honras e dignidades, sem que lhes obste a diferença de cor”. Mas esta lei já vigorava, com certeza, bem antes disto. Por exemplo, a promoção de Manuel Dias de Oliveira a capitão remonta ao ano de 1771, tendo sido alferes desde 1766, como já vimos.

79) músicos nas "conquistas" dos índios & minuetos para o extermínio de negros aquilombados...

Um aspecto curioso e, ainda pouco estudado das práticas musicais em tempos coloniais, temos nas guerras – as então chamadas "conquistas" – tanto contra negros aquilombados como índios ainda não submissos.

Nos finais dos anos 80 do século XVIII, Florêncio José Ferreira Coutinho andava insatisfeito. Se tal insatisfação o levou a delatar o levante de Tiradentes, em 1789, talvez para obter algum benefício, não há como saber. Mas por duas vezes seguidas, em 1787 e ainda no ano seguinte, solicitou autorização à Rainha para deslocar-se ao Reino, e uma "Licença por tempo de dois annos" (ver Boschi, 1998 Vol. II p.153/159 / AHU-MG, cx.126 doc.47/cx.128 doc.36). Ao que tudo indica, a pretendida viagem não se concretizou.

Posteriormente, em requerimento à Maria I (ver Boschi, 1998 Vol.II p.183), confeccionado em Vila Rica no início de 1790 e despachado em Lisboa no final de 1791, Florêncio José Ferreira Coutinho argumentava que havia sido prejudicado por uma "injustiça": fora dado a um "intruzo" o posto de "Timballeiro", para o qual ele próprio havia sido nomeado - durante o governo de Antônio de Noronha, em 1780. E neste documento temos mais uma demonstração do lado sinistro de sua personalidade. Se antes Ferreira Coutinho delatava Tiradentes e o cirurgião de seu Regimento, o também inconfidente Sebastião Carvalho do Amaral Gurgel (Parati, 1762 – Moçambique, 181?), agora acusava Francisco Gomes da Rocha – pois, surpreendentemente, este era o intruso. Gomes da Rocha havia sido nomeado como trombeta – como já vimos – mas na verdade atuava e recebia o soldo como timbaleiro, posto para o qual, segundo Ferreira Coutinho, ele próprio havia sido nomeado. Muito embora os dois tivessem trabalhado em conjunto, antes e depois daquela data – Gomes da Rocha cantava de contralto, Ferreira Coutinho, de baixo, e nas mesmas funções dos mesmos partidos – torna-se muito estranha a relação pessoal entre os dois. Se além de colegas, foram amigos algum dia ou voltaram a ser, não sabemos. Mas àquela altura, certamente não o eram.

Enfim, Ferreira Coutinho solicita à Rainha a confirmação de seu nome no dito posto de timbaleiro, para que seu soldo pudesse ser aumentado em "cento e cincoenta reis". Para se ter uma idéia desta quantia, a partir da comparação do preço do ouro, Ferreira Coutinho almejava, em moeda atual, um aumento aproximado de apenas 0,359 grama[68] – e esta quantia era exatamente o que um timbaleiro ganhava a mais que um trombeteiro. Mas o que também nos interessa, é que no texto encontram-se citadas jornadas e viagens de "conquistas", das quais ele próprio teria participado. É uma prova de que os artistas cultos também conviviam com a violência das guerras. Trata-se de um retrato daquela contradição, típica do ciclo do ouro, onde a civilização e a barbárie postaram-se lado a dado na vida cotidiana dos mineiros. Como sabemos, Ferreira Coutinho era compositor de música erudita, a qual requer toda um conhecimento técnico e de linguagem, mas para vencer seu mísero soldo, participava diretamente de massacres aos nativos – e naquela época, as guerras eram principalmente contra os Botocudo, cuja região situava-se entre o Vale do Rio Doce e a Vila do Príncipe. É interessante como Ferreira Coutinho desenvolve sua argumentação a partir do estilo pomposo da época, mas embora aparentemente submisso, arrolava como suas testemunhas, diante da própria Rainha, ninguém menos que três governadores da Capitania de Minas Gerais.

> *Diz Florencio Jozé Ferr^{a} Timballeiro no Regimento Regular da guarnição da Cap^{nia} das Minas Geraes que na creação do refferido Regimento q' p^{r} Ordem de Vossa Mag^{e} regulou o Ex^{mo} Gen^{al} D. Antonio de Noronha foy o supp^{e} creado no dito Posto de Timballeiro, e passados alguns mezes se lhe fez a injustiça constante dos Documentos juntos de ser passado p^{a} Trombeta da 1^{a} Comp^{a} por occazião da baixa q' se deu ao q' o era, e – este sucesso foy em tempo do Governo do Ex^{mo} Gen^{al} D. Rodrigo Jozé de Menezes, q' àlem de varias enfermidades*

[68] Sabe-se hoje que uma grama de ouro vale aproximadamente US$ 10,00 (dez dólares americanos) ou R$ 17,00 (dezessete reais). Naquela época, uma oitava (3,59g) valia 1$500 (hum mil e quinhentos réis). Logo, $150 (cento e cinqüenta réis) valeria 0,359g de ouro e hoje, portanto, R$ 6,10 (seis reais e dez centavos).

> *q' padesceo no principio do seu Governo,* ***lhe foi perciso viajar em diversas jornadas q' fez, jà à Serra Diamantina, jà às novas conquistas dos Indios, e outros descobrimentos****; motivos estes p^{r} que nunca teve o supp^{e} p^{l} opportuna occaziāo de aprezentar àquelle Exm^{o} Gen^{al} a injustiça q' soffria, sem offender às sagradas Leys de V. Mag^{e} q' tanto recomendāo a submissa moderação. Foy sucessor ao Governo, o Ex ^{mo} Gen^{al} Luiz da Cunha Menezes nos fins do anno de 1783, e dando ordem à pozitura de Estandartes, e solemne juramento de Fidelidade a q^{l} Função foy celebrada em 17 de Dezembro de 1784, dia dos felices annos de V. Mag^{e}; com as Licenças necessarias requereo àq^{le} Ex^{mo} Gen^{al} lembrando sempre o supp^{e} das obrigaçoens de Catholico, e fiel vassalo de V. Mag^{e}; da q^{l} deligencia resultou a decizão constante dos Instromentos junto (f.1 ate 3) sendo prefferido o Ultimo Despacho nos fins do seu Governo mandando restituir o supp^{e} ao seu Posto, foy em occaziam q' este se achava distante daquela praça, por ter marchado com a Comp^{a} q' foi destinada a encontrar ao Gen^{al} o Ex^{mo} Visconde de Barbacena como se faz certo p^{la} Attestação (f. 6) pela qual razam a não pôde o supp^{e} fazer dar a execução em tempo do Governo daquele Ex^{mo} Gen^{al} vendose precizado a requerer o complemento daquela decizão ao d^{o} Ex^{mo} Gen^{al} Visconde de Barbacena; e aprezentando lhe o supp^{e} os Documentos, e Despachos com o seu requerimento este Ex^{mo} Gen^{al} os concerva em Sy, desde o dia 19 de julho de 1788 sem que haja o supp^{e} de ser restituido****. Bem clara se manifesta a V. Mag^{e} a intrancia daquele supposto Timballeiro, na Certidão extraida da Patente de Ajudante que mandou passar o Ex^{mo} Gen^{al} D. Rodrigo Joze de Menezes no ano de 1780 ao Sarg^{to} Miguel Dionizio Valle, que fez certo ter passado o intruzo Timballeiro de Ajudante p^{a} Trombeta[69], e não Timballeiro, como consta da Certidão (f.7 ate 9)[70];*** *mas o supp^{e} como Filho da Obediencia nunca quiz exceder aos limites da moderação. Senhora o mizeravel supp^{e} se vê naquela longetude impossibilitado de recorrer com a brevidade de q' podem estes, e outros cazos bem alheio da piedoza intenção de Vossa Mag^{e}, e por este meyo q' lhe hè o mais possivel vem o supp^{e} clamar a V. Mag^{e} supplicando a graça de ser servida mandar conforme a determinação do Ex^{mo} Gen^{al} Luiz da Cunha Menezes constante dos Documentos juntos, não só na Circunstancia de restituição do Posto que lhe foy conferido* [ilegível – *ordem?*] *de V. Mag^{e} na creação do sobre dito Regimento, como* ***a Mercê que novamente supplica a V. Mag^{e} da declaração do soldo compettente de Timballeiro com mais Cento, e Cincoenta reis sobre as Trombetas.*** *Ultimamente quando a V. Mag^{e} paressa não bastarem tão veridicos Documentos, nesta se achão os Ex^{mos} Generaes q' foram daquela Cap^{nia}: D. Antonio de Noronha como primeiro Cor^{el} , e creador do Regimento; D. Rodrigo Jozé de Menezes; e Luiz da Cunha Menezes como regulador do mesmo Regimento, que tendo todos conhecimento do supp^{e} podem bem informar a V. Mag^{e} neste particular.*
>
> *P.a Vossa Magestade lhe faça a graça confirmalo na forma requerida*
> *ERMercê*
>
> (AHU-MG, cx.136 doc.73 – não há indicação de número nestas folhas)

Outro exemplo de música utilizada em ações de conquistas ou guerras temos na expedição comandada pelo mestre-de-campo Inácio Correia Pamplona, que durou pelo menos de 18 de agosto a 19 de novembro de 1769, contra vários quilombos: "Quilombo de Sam Gonçalo/Quilombo de hum dos braços da [Córrego] da perdição/Quilombo dos Santos fortes/Quilombo chamado do R^{o} da perdição/Quilombo do Ambrozio/Quilombo da Sambabaya/Salitre" – todos na região do alto São Francisco, e os fatos foram registrados numa crônica rica em detalhes (BN-RJ 18.2.6 – o documento manuscrito/ABN-RJ, 1988 Vol.108 p.47-113 – a transcrição do documento/Mello e Souza, 1999 p.111-137 – estudo histórico).

Inácio Correia Pamplona, um dos homens mais ricos da Comarca do Rio das Mortes, saiu-se vitorioso e estabeleceu-se como personalidade das mais poderosas em toda a Capitania, como se pôde observar pelas dimensões de sua Legião de Bambuí, no *Mapa dos Regimentos* [Documento nº ....]

Não cabe aqui outro estudo histórico, uma vez que não sou historiador e já há, por exemplo, o trabalho pioneiro de Laura de Mello e Souza. Mas talvez sejam pertinentes algumas poucas observações quanto ao contexto musical.

O ponto de partida da expedição foi o Arraial da Laje, justamente a sede da Ordenança de Pé dos Homens Pardos Libertos, para a qual Manuel Dias de Oliveira seria promovido a capitão dois anos depois. Mas ao que tudo indica, o

---

[69] Aqui, Florêncio José Ferreira Coutinho está se referindo justamente a Francisco Gomes da Rocha.

[70] Este mesmo documento (AHU-MG, cx.136 doc.73 f.7-9) encontra-se transcrito na página 87.

compositor nada teve a ver com aquela ação de guerra, mesmo tendo um certo Manuel Dias de Oliveira, "morador na freguezia de Bambohi", recebido posteriormente uma sesmaria na mesma região, "chamada vertentes do córrego da Areia e Perdição" (AHU-MG, cx.168 doc.39/Boschi, 1998 Vol.II p.279), onde antes se achava um dos quilombos destruídos. Tratarei deste assunto depois.

O cronista anônimo descreve o comboio inicial de Inácio Correia Pamplona:

> *A 18 de agosto partiu o Senhor Mestre de Campo Regente desta fazenda do Capote, acompanhado de 13 cavaleiros, uns que acompanhavam para o Sertão, e outros até certa altura por amizade, e neste dia andou 3 léguas de jornada e foi pousar a uma fazenda chamada os Cataguases.*
>
> *Constava o trem do dito Senhor de 58 escravos seus, com armas de espingarda, clavinas, facões, patrona, pólvora, chumbo e bala.*
>
> *Constavam os músicos que acompanhavam de 7 escravos seus, fora da referida conta, e um branco, fazem 8 – com violas, rebecas, trompas e flautas travessas – e juntamente dous pretos tambores, com suas caixas cobertas de encerado.*
>
> *Carregavam o fato 52 bestas de carga, com comestivos e bebidas, de várias qualidades tanto da terra como do Reino; em que também entrava uma bem preparada e sortida botica* (ABN-RJ, 1988 Vol.108 p.53).

Ao longo da jornada, vários agregados iam aderindo ao comboio. Alguns deles, poetas de pouca formação, compunham sonetos e outros versos mais longos, sempre dedicados ao mestre-de-campo e aos "ideais" da expedição.

E Inácio Correia Pamplona inicia a expedição com pernoites em fazendas dos Resende Costa.

> *A 19 do dito mês de agosto partiu o dito Senhor Mestre de Campo Regente com tudo o mais retro expendido e se foi arranchar à casa do Reverendo Padre João da Costa Resende, irmão do capelão da expedição da nova conquista, o Padre Gabriel da Costa Resende, que com todo o asseio e suficiente preparatório recebeu e hospedou ao dito Senhor e mais comitiva* (ABN-RJ, 1988 Vol.108 p.54).

Muito embora não seja meu objetivo aqui a abordagem de aspectos históricos, não poderia deixar de acrescentar pelo menos as informações que não constaram do estudo de Laura de Mello e Souza. Aliás, a relação de Inácio Correia Pamplona com a família Resende Costa ainda não foi devidamente estudada. Se ainda é polêmica a delação do mestre-de-campo, por ocasião da Inconfidência Mineira, essas informações não devem ser subestimadas.

O berço da família Resende Costa, no Brasil, é a fazenda do Engenho Velho dos Cataguás, no município de Lagoa Dourada. Foi ali, naquele velho solar, que se estabeleceram na segunda década do século XVIII, João de Resende Costa (Ilha de Santa Maria-Açores, ? – Lagoa Dourada, 1758) e sua mulher, Helena Maria (Ilha do Fayal-Açores, ? – Lagoa Dourada, 1772). Ambos estão sepultados na Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Prados. Eles se casaram em Prados, no dia 3 de outubro de 1726 e tiveram os seguintes filhos: Josepha Maria de Resende, padre Gabriel da Costa Resende, alferes Joaquim José de Resende, padre João de Resende Costa, Maria Helena de Jesus, capitão Antônio Nunes de Resende, tenente Julião da Costa Resende, Ana Joaquina de Resende, alferes Manoel da Costa Resende, Helena Maria de Resende, Teresa Maria de Jesus, Ana Maria de São Joaquim e o capitão José de Resende Costa (ver Silva, 1939 p.11).

Este último, portanto, o conhecido inconfidente José de Resende Costa (Lagoa Dourada, 1730 – Cabo Verde, 1798), foi colega bem próximo a Manuel Dias de Oliveira, visto que era capitão de uma Companhia de Cavalaria Auxiliar do mesmo Distrito da Laje (AHU-MG, cx.113 doc.54/Boschi, 1999 Vol.II p.104), onde o compositor era capitão de uma Ordenança de Homens Pardos Libertos. O capitão José de Resende Costa adquiriu a fazenda dos Campos Gerais, na Paróquia da Laje, que deu origem ao futuro arraial. Ele foi casado com a açoriana Ana Alves Pinto e, pai de outro inconfidente, o conselheiro José de Resende Costa (Paróquia ou Arraial da Laje, 1765 – Rio de Janeiro 1841). É curioso observar ainda, que seu genro, Gervasio Pereira Alvim, natural de Coimbra, casado com sua filha Francisca Cândida de Resende (ver Silva, 1939 p.332), viria a ser um dos

homens mais ricos da região. Foi nomeado "Sargento Mór de Ordenanças do Districto do Arraial da Lage em Minas Geraes" (GdoRJ, 24/8/1811). No número seguinte, a *Gazeta do Rio de Janeiro* corrigia a informação: "NB. Em nossa Gazeta de 24 do corrente onde se lê, que Gervasio Pereira Alvim fôra promovido a sargento-mor das Ordenanças do Districto do Arraial da Lage em Minas Geraes, deve-se lêr: Sargento Mor das Ordenanças do Termo da Villa de S. José em Minas Geraes (GdoRJ, 31/8/1811).

O padre Gabriel da Costa Resende (Lagoa Dourada, 1738 - ?), o dito "capelão da expedição da nova conquista", era, portanto, irmão e tio de inconfidentes. Ordenou-se em Mariana, no dia 24 de setembro de 1762. Foi posteriormente vigário coadjutor em Prados (por volta de 1773), quando possuía a grande fazenda "Cajuru" junto ao Arraial da Lage, e ainda vigário em Ayruoca (por volta de 1788), tendo benzido ainda muitas igrejas do oeste de Minas Gerais (ver Silva, 1939 p.605), como conseqüência daquelas "conquistas".

E o outro irmão, o padre João de Resende Costa (Lagoa Dourada, 1727 – Prados, 1788), confirmando a informação do cronista da expedição de Inácio Correia Pamplona, foi de fato vigário colado da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Prados, até sua morte (ver Silva, 1939 p.593).

Mas vamos nos limitar à descrição das execuções musicais. Eis alguns exemplos:

> *A 22* [de agosto de 1769] *antes de amanhecer uma hora, tocaram as caixas alvorada, dipois os músicos ao som dos sonoros instrumentos cantaram suas letras até que rompeu o dia, se tocaram as Ave Marias, celebrou o nosso Reverendo capelão o santo sacrifício da missa...* (ABN-RJ, 1988 Vol.108 p.57).
>
> *Em oito do referido mês* [setembro de 1769] *celebrou o Reverendo Vigário de Santa Ana de Bamboí, missa cantada, sendo os músicos dela em cantochão, os músicos escravos do Senhor Mestre de Campo e o Padre José Bernardes, coadjitor do Tamandoá, pregador nestes dias* (ABN-RJ, 1988 Vol.108 p.59).

Isso significa que os músicos eram não só instrumentistas como cantores, e que conheciam a prática do cantochão. Mas havia também música de câmara:

> *No dia 12* [de novembro de 1769] *munto de madrugada se mandou tocar alvorada e os músicos com munta alegria e prazer de terem chegado a sua Estância de Santo Estêvão, tocaram belos minuetes que serviram de ademiração não a nós que os mais dos dias ouvíamos, mas sim a umas famílias do agregado do dito Senhor...* (ABN-RJ, 1988 Vol.108 p.81).

Laura de Mello e Souza entende que eram os "Escravos negros analfabetos a tocarem minuetos, música sacra e a entoarem cantochões"... (Souza, 1999 p.124). Ora, neste aspecto não se pode concordar com a historiadora. Certamente, para a realização destas tarefas, era necessário saber ler, escrever e contar, já que, com certeza, estes músicos carregavam partes ou partituras musicais.

Por fim, os instrumentos supostamente descritos, 2 FL, 2 Cr e 2 Vl, correspondiam então exatamente aos mesmos utilizados no repertório colonial sacro. Resta-nos saber, se as "violas" eram instrumentos da família do violino ou das guitarras. Pelo repertório descrito na crônica, é mais provável que fossem os instrumentos empregados na música erudita, visto que o transporte de um contrabaixo, ou violoncelo, seria tecnicamente difícil em tais expedições. Sendo assim, haveria talvez Va I e II: a primeira realizando uma parte própria para o instrumento, e a segunda fazendo o Basso, parte esta que é fundamental. Ou ainda as duas violas realizariam a mesma parte do Basso. Mas se fossem as violas, da família da guitarra – e não as violetas, como seriam então mais provavelmente denominadas – é possível que houvesse uma alternância de gêneros, entre o popular e erudito. Não se pode descartar a hipótese também, de que, entre as ditas "rebecas", houvesse até um violino e uma viola, visto que o nome era antes uma generalização. Aliás, como de costume.

80) música de concerto...

Pode-se concluir também que não houve um repertório instrumental profano, de câmara ou sinfônico, para outros tipos de salas de concerto – apesar da existência, por exemplo, de cópias mineiras coloniais de obras camerísticas de Haydn, Pleyel, Boccherini e Fiorillo. Tais obras eram provavelmente restritas à execução caseira.

81) Gabriel Fernandes da Trindade...

Os três *Duetos Concertantes* (LSJ) – cujos manuscritos foram microfilmados por Olivier Toni (IEB-USP) - do compositor, violinista e cantor, Gabriel Fernandes da Trindade (? – Rio de Janeiro, 1854), são raras exceções brasileiras deste gênero. Desde 1823, Fernandes da Trindade pertenceu à Capela Imperial, tendo sido "um dos melhores violinistas de seu tempo" (Ayres de Andrade, 1967, Vol.II p.243). Teve também destacada atuação como cantor, pelo menos até os anos 40 do século XIX, tendo sido, entre outros eventos, tenor solista na apresentação da *Missa de Santa Cecília,* de José Maurício Nunes Garcia, em 1826. Em 1831 foi demitido, juntamente com todos os instrumentistas, em função da grave crise por que passava a Capela Imperial. Seu nome passa a figurar, no entanto, como tenor e violinista, em concertos da *Sociedade Beneficência Musical*, fundada em 1833, por Francisco Manuel da Silva.

O violinista e pesquisador Anderson Rocha, o qual participou diretamente do trabalho de transcrição e revisão musicológica dos *Duetos Concertantes,* gentilmente me passou ainda estas informações:

> *É possível que os Duetos Concertantes de Gabriel Fernandes da Trindade tenham sido escritos já no período do Império de Pedro I, em função também dos seguintes aspectos: primeiramente, os registros da atuação do compositor no cenário musical carioca partem de 1823, ano do seu ingresso como violinista na Capela Imperial. Este período coincide com a impregnação em todos os gêneros, inclusive na música religiosa, do modismo da ópera italiana. Um exemplo deste "italianismo" dominante é a própria "Missa de Santa Cecília" (1826) de José Maurício Nunes Garcia. O compositor italiano Gioacchino Rossini, talvez o maior influenciador deste modismo, teve suas óperas encenadas no Rio de Janeiro a partir de 1821.*

Eis a página título manuscrita da obra: "Trez / Pertence a S. Telles-Guimaraens / **Grandes Duettos** / Concertantes / Por dous Violinos / Dedicados ao Snr' / Francisco Ignacio Ançaldi primeiro Rebeca da Camera de / S. Magestade Fidellissima / Composto pelo seu Dissipulo / Gabriel Frz^{s} da Trindade / Pertence a [ilegível] Trindade" (LSJ).

Muito embora, até aqui, os estudos histórico-musicológicos tenham como referência o ano de 1810, como o da chegada do violinista italiano Francisco Inácio Ansaldi ao Brasil, assim como do início de suas atividades junto ao Teatro de Manuel Luís Ferreira e à Real Capela do Carmo (ver Ayres de Andrade, 1967 Vol. II p.134-135), pude localizar a notícia de 1809, na *Gazeta do Rio de Janeiro,* já citada no item nº , onde talvez ele fosse o próprio "Lansaldi" citado.

82) sonatas para cravo em Sabará...

Recentemente, foram localizadas sonatas para cravo, provenientes de Sabará. Infelizmente, não tive oportunidade ainda de conhecer esses manuscritos. Mas seria interessante poder verificar, se são de fato obras originais de Minas Gerais ou cópias de autores europeus, quer sejam de cravistas na Península Ibérica, ou mesmo de outros países da Europa. Quem sabe não seria obra até mesmo daquele compositor italiano, apresentado por Marcos Portugal, o "célebre Zannetti".

Há outras notícias de música de câmara na Vila de Sabará. Na comemoração de uma suposta vitória das tropas portuguesas contra as francesas, o desembargador e ouvidor geral da Comarca do Sabará, Basílio Teixeira Cardoso

de Savedra e Freire, no dia 16 de agosto de 1809, "à noute deo ao Publico nas Salas das Casas da sua habitação hum bonito concerto de toda a musica, que havia na mesma Villa, e hum xá, magnificamente servido, a que concorrêrão todas as senhoras, e pessoas de distinção"... (GdoRJ, 6/9/1809).

83) sonatas para guitarra de Antônio da Silva Leite...

Outras obras de câmara eram anunciadas em avisos da *Gazeta do Rio de Janeiro*: "Quem quiser comprar 6 Sonatas de Guitarra, com acompanhamento de um violino e duas trompas, vá à rua Direita, nº 45, indo do Carmo para São Bento, à esquerda. Preço: 1.920 réis" (GdoRJ, 12/1/1811).

Ao comentar o fato com o historiador e musicólogo Maurício Monteiro, ele nos informou que já havia localizado, em Portugal (Biblioteca da Ajuda e Nacional de Lisboa), as partes musicais manuscritas e impressas na cidade do Porto, em 1792. Agradeço aqui a gentileza deste pesquisador, o qual não só identificou o autor das sonatas como me forneceu os materiais para que eu pudesse transcrever as partes em partitura.

Trata-se do hoje pouco conhecido Antônio da Silva Leite (1759-1833), um guitarrista e compositor natural da cidade do Porto, onde ao que tudo indica, sempre viveu. Silva Leite é autor de obras sacras (missas, motetos, misereres, responsórios, lições de Semana Santa, etc.), com destaque para um *Tantum Ergo* (1815), além de três livros teóricos: *Resumo de todas as regras e preceitos da cantoria, assim Música métrica, como de Cantochão* (1787), *Estudo de Guitarra* (1795) e *Novo Diretório Fúnebre* (1806). Por ocasião da coroação de João VI compôs um *Hino Patriótico* (1820) para grande orquestra. No famoso *Jornal de Modinhas* português, encontram-se seis composições suas, ao lado dos versos do mulato carioca Domingos Caldas Barbosa. Consta de sua produção ainda pelo menos duas óperas italianas, *Puntigli per equivoco* e *Le astuzie delle donne,* cantadas no Teatro de São João, no Porto, em 1807. A maior parte de seus manuscritos encontra-se hoje na Biblioteca Nacional de Lisboa. Talvez remonte à influência do repertório de modinhas um certo aspecto de lundu no primeiro movimento de sua *Sonata Nº 1 para Guitarra, com acompanhamento de um Violino e duas Trompas ad libitum [em Dó maior],* provavelmente escrita para uma "english guitar", instrumento similar à guitarra portuguesa – e esta última informação foi levantada pelo violonista Edelton Gloeden. Pelo anúncio *na Gazeta do Rio de Janeiro*, pode-se supor que a obra tenha sido executada no Brasil daquela época, e não é de todo impossível que o compositor tenha estado por aqui e vendido pessoalmente suas sonatas. Antônio da Silva Leite é autor ainda de uma *Chula Carioca,* onde "aparece pela primeira vez numa peça musical uma alusão à terra carioca" (Mozart de Araújo, 1965 – texto para o LP Música na Corte Brasileira – Vol. 3 *Na Corte de D. João VI*).

84) sinfonias...

As inúmeras sinfonias descritas no inventário de Fernandes Braziel não podem revelar a existência do gênero no Brasil, como havia na Europa. Pelo preço, de 1$000 (hum mil réis) cada, só podemos imaginar obras de dimensões pequenas. Na comemoração do aniversário do Príncipe Regente, em 1810, o padre Perereca nos descreve, como o conceito no Brasil era genérico, para qualquer obra instrumental: "...para entretenimento do imenso povo, que vagava pelo Terreiro do Paço, gozando das iluminações da terra, e do mar, se postaram em vários lugares coros de música instrumental, que alternadamente tocavam agradáveis sinfonias" (Santos, 1981 Vol.I p.255).

85) ausência de concertos sinfônicos em teatros coloniais...

Pode-se compreender este fato através da limitação de recursos disponíveis para uma possível música não religiosa, principalmente se envolvesse um número maior de executantes, como uma orquestra, que seria patrocinada

impreterivelmente pelos nunca generosos senados, já que esta dificilmente seria uma atribuição de irmandades.

A proporção entre as construções coloniais também se configura, de maneira concreta, como uma boa explicação para esse fenômeno, pois são poucos, pequenos e simplórios os teatros coloniais, para os quais proporcionalmente há muitas igrejas, várias delas com rica ornamentação e dimensão grandiosa.

Por fim, não havia sido desenvolvida no Brasil – ao contrário do que já florescia nos principais países europeus, a prática cultural da música para sala de concertos. Lá havia nobres que despendiam dinheiro para a música, o que jamais acontecera no Brasil. Basta lembrarmos, entre inúmeros exemplos, o pequeno Ducado de Anhalt-Köthen, onde o Duque Leopold, patrão de J. S. Bach entre 1717 e 1723, proporcionou-lhe boas condições de trabalho, quando o futuro "Kantor" de Leipzig atuava frente a uma orquestra de 18 músicos (Felix, 1989 p.45-47).

A monarquia portuguesa, ao contrário, só aguardava, e de muito longe, a chegada do ouro e dos diamantes oriundos das Minas brasileiras. Esse quadro, é claro, só se altera ligeiramente quando da vinda da Corte para o Rio de Janeiro.

86) há muita informação ainda para ser descoberta em fontes primárias...

Além da documentação burocrática sabemos muito pouco sobre os músicos e seu envolvimento político-social. Fora informações sobre batizado, casamento ou morte – incluindo-se familiares e escravos – que em vários casos ainda é incompleta, restam-nos apenas os documentos de irmandades, como a entrada de irmãos músicos ou recibos de pagamento efetuado por atividades de instrumentista e/ou cantor, também às vezes daquele que agia como uma espécie de empresário, organizando contratações, e finalmente, ao lado da atividade de regente, a principal de todas, a de compositor. Em todos os casos, por costume, tanto nos documentos dos senados como das irmandades, eram quase sempre omitidos, tanto o nome da obra, composta como a respectiva instrumentação – muitas vezes só sabemos quais foram as quantias gerais de pagamento.

Dos compositores de Minas colonial não há hoje nenhum retrato conhecido – o único caso no Brasil é do padre José Maurício Nunes Garcia, que se encontra no Gabinete da Diretoria da Escola de Música da UFRJ. Tampouco há cartas, críticas de época – pois a opressão portuguesa não permitiu atividades de imprensa no Brasil até 1808, como já vimos – e nem descrições de encomendas de obras ou qualquer documento referente às questões estéticas.

Ainda hoje, em Minas Gerais, a pesquisa em documentos cartoriais do período colonial encontra-se num estágio pouco desenvolvido. Os raros inventários conhecidos são dos já citados Florêncio José Ferreira Coutinho (Oliveira, 197?) e Lourenço José Fernandes Braziel (IPHAN-SJR) – além de outros poucos músicos já do século XIX, como os padres José Maria Xavier (São João d'El Rey, 1819-1887) e José Maria Correia Pamplona (IPHAN-SJR). Por fim, resta-nos parcas páginas sobre patentes militares e outras reivindicações diversas em arquivos públicos (APM, AN-RJ, etc.) com pouco ou quase nenhum interesse para os assuntos musicais propriamente ditos.

Após a leitura atenta de alguns documentos de época, pode-se observar que os mesmos (oriundos de irmandades, senados, de caráter administrativos ou cartoriais) foram redigidos quase sempre por indivíduos com pouco ou quase nenhum interesse artístico-musical.

Portanto, trabalhar com a música colonial brasileira continuará sendo em inúmeros casos, sob o ponto de vista histórico-musicológico, tão-somente a prática de suposições.

87) o Te Deum e a cabeça do mártir exposta em praça pública...

Um fato relativamente bem documentado é o episódio ocorrido no dia 21 maio de 1792, quando pelo menos 14 músicos, entre cantores [SATB] e instrumentistas [2 Fl, 2 Tb, 4 Vl e 2 Basso] executaram na Matriz de Nossa

Senhora do Pilar um *Te Deum* “em ação de graças pelo feliz sucesso de se achar desvanecida a pretendida conjuração”, enquanto a cabeça de Tiradentes estava dependurada em frente à Câmara, na praça central de Vila Rica (RAPM, 1896 Ano I p.401/Oliveira, 197? p.77-79). Da funesta lista descrita na ata de “arrematação” constavam nomes de importantes compositores, como os militares já citados Gomes da Rocha (A) e Ferreira Coutinho (B), além de Inácio Parreira Neves (T) e os Marcos Coelho Neto, pai e filho (2 Tb).

A semelhança entre obras como o Gradual *Protector vita mea* (CT-OP, Vol.I Nº85 p.63) de Ferreira Coutinho e o Hino *Maria Mater Gratiæ* (CT-OP, Vol.I Nº36 p.36) de um dos Coelho Neto mostra que havia de fato afinidades entre os membros do grupo.

E eles talvez tenham mesmo preferido o pequeno cachê à reflexão sobre a violenta morte daquele que sonhava com um Brasil mais justo e liberto do mercantilismo português. Foram 18 oitavas de ouro para todo o partido, cujo arrematante foi o violinista Manuel Pereira de Oliveira. Já que a quantia paga não fora das maiores, outros interesses políticos talvez estivessem em jogo. Tomo o direito de concluir que o oportunismo provavelmente tenha sido mais forte que qualquer solidariedade humana ou ideológica.

Trata-se, contudo, de não mais que uma suposição, pois nem sequer podemos mais provar sob quais circunstâncias precisas aqueles músicos teriam executado o dito *Te Deum*. Talvez tenham sofrido de fato algum tipo de pressão, naquele que foi um dos momentos mais tensos da história mineira.

Silvio Crespo Filho sugere uma possível ligação do citado grupo à própria conjuração, e em especial, como prova disto, refere-se ao envolvimento de Ferreira Coutinho com o médico-cirurgião Salvador Carvalho do Amaral Gurgel (Crespo, 1989 p.14-16), jovem inconfidente natural de Parati e radicado em Vila Rica que foi, por fim, condenado ao exílio perpétuo em Moçambique (Maxwell, 1995 p.231/José, 1985 p.115-116/Lima Júnior, 1996 p.55). Rodrigues Lapa informa ainda sobre seu paradeiro, quando assistiu, em 1810, o poeta Tomás Antônio Gonzaga no momento de sua morte: “O antigo ouvidor de Vila Rica devia ter tido à cabeceira, a recolher-lhe o último alento de vida, um amigo brasileiro: o inconfidente Salvador Carvalho do Amaral Gorgel, que por África tinha governado a vida e fora nomeado em 1807 cirurgião-mor do regimento de infantaria de Moçambique” (Lapa, In: Proença Filho, 1996 p.555).

Crespo, por outro lado, não só ignorou que o grupo tivesse participado posteriormente na execução do suposto *Te Deum,* em 1792, como desconheceu documentos fundamentais dos Autos da Devassa que poderiam levá-lo a uma conclusão oposta, notadamente o testemunho (15 de abril de 1789) e a carta denúncia (13 de junho de 1789) de Ferreira Coutinho contra Amaral Gurgel. Ferreira Coutinho não hesitou nem procurou atenuar a culpa de Amaral Gurgel, cujas idéias de independência e de repúdio à exploração portuguesa remontam à influência direta de Tiradentes (ADIM, Vol.I p.89, 160, 210 e principalmente 312-313).

Mas se hoje, quando julgamos ou criticamos a postura ideológica nada solidária de Ferreira Coutinho, restando tão-somente a imagem de um reacionário, delator de Amaral Gurgel e participante do dito *Te Deum* – somando-se ainda aquele estranho documento onde ele acusa seu colega, Francisco Gomes da Rocha, de intruso, não se pode, por outro lado, ocultar o rigor das leis internas então vigentes do exército português: “Todo aquelle, que for cabeça de motim, ou de traição, ou tiver parte, ou concorrer para estes delictos, ou souber que se urdem, e não delatar a tempo os agressores, será infallivelmente enforcado” (Lippe, 1764 cap.IX dos “Artigos de Guerra” art.XV p.171).

88) o “mulatismo”...

O pesquisador Maurício Dottori, em sua dissertação de mestrado (Dottori, 1992), desenvolve um raciocínio a partir daquilo que chamou de uma "inescapável posição socialmente inferior do músico barroco" – e completando, afirma que "...não nos bastaria uma explicação psicossocial, que atribua esta ‘readequação

estética' do músico àquele que lhe encomenda sua arte, ao fato de serem todos artistas mulatos que possuem eles próprios escravos, e têm aspirações de ascensão e não de reordenação radical da sociedade" (Dottori, 1992 p.35).

E dando prosseguimento à citação de Dottori, não se pode negar que "a condição de forro embranquecia, por assim dizer, os valores e as atitudes mais cotidianas dos libertos" (Paiva, 1995 p.42). É sabido também que os músicos mulatos brasileiros – se falo do Brasil e não só de Minas é porque não se pode esquecer tantos outros, como Luís Álvares Pinto ou José Maurício Nunes Garcia - assimilaram a cultura do branco e tornaram-se responsáveis pela criação de um repertório musical culto – num período que pode ser delimitado entre 1750 - data aproximada dos mais antigos autógrafos de motetos de passos de Manuel Dias de Oliveira (MA) - e 1832 - data da morte do padre João de Deus de Castro Lobo.

Não esqueçamos que se trata, na maioria dos casos, de filhos de mães negras com pais portugueses. Durante o século XVIII em Minas, negros e mulatos sempre foram maioria. Os brancos, não tiveram outra alternativa senão permitir uma certa mobilidade social, e os processos de coartação, que proliferaram em Minas (ver sobre este tema Souza, 1990/Paiva, 1995) são uma entre as provas disto. A questão do "mulatismo", porém, é exclusivamente social, e a música reflete tão-somente a tentativa da integração à cultura do branco.

Há ainda que se refletir, que naquela época, em países como os Estados Unidos, onde a mobilidade social do negro era muito mais limitada, com o negro e o branco vivendo em mundos culturais separados, não ocorreu uma produção musical local de importância como em Minas Gerais. Seria igualmente importante a comparação destas questões etno-sociais na evolução da música colonial de outros países latino-americanos como México, Cuba e Peru. E neste caso trata-se de um tema para outra tese de doutorado, inviável de ser abordado aqui.

Por outro lado, não se pode concluir que não havia brancos entre os músicos mineiros. O "mulatismo" proposto por Curt Lange, ao longo de sua obra, está inserido num contexto que talvez remonte à imutável admiração do europeu pelo "exótico". O conceito de "mulatismo" não pode ser generalizado, sem diferenciar as nuanças dos diversos casos.

O fato é que muitas vezes, Curt Lange atribuiu a cor de acordo com a irmandade à qual o músico era irmão. Tal critério vale tão-somente para excluir negros e mulatos das irmandades dos brancos mais abastados (mas basta lembrarmos de Chica da Silva e já temos uma interessante contradição) – como Santíssimo Sacramento, Nosso Senhor dos Passos e as ordens terceiras de São Francisco e de Nossa Senhora do Carmo. Mas o fato de se encontrar um determinado músico numa irmandade de pardos ou negros não significa que ele fosse pardo ou negro. Estas irmandades não só não impunham restrições como muitas vezes, em seus estatutos, destacavam a necessidade da incorporação de irmão, em cargos importantes, que soubessem "ler e contar".

Sendo assim, podemos mencionar o caso de músicos brancos em Vila Rica, como Antônio de Souza Lobo, seu irmão, Jerônimo de Souza Lobo, seu homônimo Jerônimo de Souza Lobo Lisboa e o filho adotivo deste, Jerônimo de Souza Lobo Queiroz – todos irmãos de irmandades de brancos, do Nosso Senhor dos Passos e Santíssimo Sacramento.

Em São João d'El Rey, o compositor de maior destaque no início do século XIX, Antônio dos Santos Cunha, era branco, como se sabe.

Branco também era o organista Lourenço Dias de Oliveira, ativo na Vila de São José entre 1756 e 1760, solteiro, irmão do Santíssimo Sacramento e Senhor dos Passos – irmandades oficialmente racistas, às quais não era permitida a entrada de mulatos e até mesmo de brancos pobres. Francisco da Silva Nunes e Souza, o qual, na Vila de São José, dividiu por diversas vezes as funções musicais com Lourenço Dias de Oliveira, também era branco, provavelmente até português.

Mas há casos onde ainda restam dúvidas. Sobre Ferreira Coutinho, por exemplo, não há uma única indicação sequer nos Autos da Devassa que fosse pardo – e este é um indício muito forte de que fosse branco. O delator da

Inconfidência Mineira também pertencia a uma irmandade de brancos, a São Miguel e Almas, da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Vila Rica.

Se pensarmos na Capitania de São Paulo, André da Silva Gomes, português, foi a figura musical de maior destaque em seu tempo.

Portanto, mesmo que vários entre os músicos mais importantes tenham sido comprovadamente mulatos – como Luís Álvares Pinto, Manuel Dias de Oliveira, Emerico Lobo de Mesquita, Francisco Gomes da Rocha, João de Deus de Castro Lobo, José Maurício Nunes Garcia etc., havia de certo, aqueles músicos que eram brancos, e, não há qualquer desmérito nisto[71].

Exemplo melhor entre os brasileiros não há como a figura d"O Alf^{s} Manoel da Costa Ataide = br^{co} = solteiro vive da Arte da Pintura" (Mathias, 1969 p.57/Frota, 1982 p.23), parceiro de Aleijadinho, pintor mais representativo das Minas do período colonial. Ataíde, que era branco – segundo este documento transcrito pelo historiador carioca Herculano Gomes Mathias, criava santas mulatas, das quais era também amante (citar........). E pela sua arte, tornou-se o artista mais "mulato" de Minas Gerais. Em suas obras há em parte um tal possível "mulatismo", com a incorporação da representação de imagens das santas mulatas.

E se é que possamos falar do "mulatismo" – como conceito - nos primórdios da arte brasileira, não se pode ignorar o bávaro Rugendas, cuja volumosa obra, realizada em diversas viagens pelo Brasil, raramente deixava de retratar a população mulata do país. Sua paixão pelas mulatas não foi superada nem por Di Cavalcanti.

Já na música dos compositores mulatos, não há qualquer resquício africano, o que não se configura por outro lado, de modo algum, como algo a ser lamentado ou ter ser valor artístico diminuído por isso. A melhor compreensão do complexo fenômeno cultural que é o Brasil, viabiliza-se ao assumir a soma, e não classificar as divisões étnicas – e nem quero aqui citar os inúmeros sociólogos que já escreveram sobre o assunto.

89) onde há música, há ideologia...

Também não se pode ainda concluir que todos artistas tivessem tido escravos nem muito menos generalizar uma postura política, já que há grandes lacunas na documentação e certamente houve diferenciações em cada caso.

Podemos observar, nos mesmos Autos da Devassa, as atitudes de José Manuel Xavier Vieira, que contava 36 anos em 1789, pardo, morador na Vila de São João d'El Rey, professor de música da filha de Inácio José de Alvarenga Peixoto e Bárbara Heliodora Guilhermina da Silveira. Apesar da situação adversa e perigosa do interrogatório a que foi submetido, Xavier Vieira não assumiu o papel de delator e, atenuando o significado das expressões, desmente qualquer envolvimento da paulista com a conjuração (ADIM, Vol.I p.247), salvando-a de qualquer tipo de punição.

A dignidade daquele músico sanjoanense refuta o argumento de que Ferreira Coutinho, como tantos outros delatores, não tivessem outra alternativa. Não é por menos que tenhamos no episódio da Inconfidência Mineira, por um lado, várias cenas de sórdido oportunismo, como, por exemplo, nas condutas do traidor Joaquim Silvério dos Reis Montenegro ou dos delatores Basílio de Brito Malheiro do Lago e Inácio Correia Pamplona, e por outro, figuras revolucionárias, como o próprio Tiradentes.

Por fim, as informações de Dottori sobre a suposta estratégia social destes músicos do *Te Deum*, se verídica, só confirmaria o espírito oportunista, pois trata-se, pelo que se pode entender deste texto, de uma opção clara pela ascensão social preterindo-se qualquer ação revolucionária, configurando-se portanto uma

[71] Aliás, desde sempre o Brasil se formou por índios, brancos, negros, mulatos e toda a espécie de mistura étnica conseqüente, não só física como espiritual. Hoje quase sempre é inviável uma classificação étnica precisa da maioria dos brasileiros, já que aqui se encontram elementos genéticos de todos os povos formadores da nação brasileira. A melanina é apenas um detalhe, que só muito injustamente é mais levado em conta que outros tantos fatores genéticos.

opção ideológica, mesmo que reacionária. Contraditoriamente, Dottori, em sua introdução ao episódio do *Te Deum,* refere-se à necessária separação de uma ideologia "difusora do iluminismo" e "atenuadora do absolutismo" daquela "de um artista ideologicamente compromissado que só existirá no romantismo" (Dottori, 1992 p.34-35).

Também não se pode concordar com tal afirmação, pois ela ignora, por exemplo, todo o movimento musical em torno da Revolução Francesa (ver sobre este assunto, entre outros, Squeff, 1989), que até influenciará a música de Beethoven - um pré-romântico dos mais engajados. Se pensarmos ainda nas óperas de Mozart - só para que nos detenhamos àquela época - a questão não só ideológica como política está explícita, basta lembrarmos os ousados libretos de Lorenzo Da Ponte e Emanuel Schikaneder. Se o conceito de "ideologia" remonta à época de Napoleão Bonaparte, não significa, por outro lado, que muito antes já não houvesse, mesmo que sem ter este nome, a questão ideológica.

A confusão em torno do romantismo em Dottori - século XIX, século de Marx - talvez se deva pelo fato de que, principalmente a partir do marxismo, a questão ideológica não só passa a ser reconhecida a partir de uma perspectiva filosófica como se desenvolve ao ponto de uma postura mais radical de ação política, e isso observamos na obra de grandes artistas das gerações futuras - entre outros, Maiakowsky, Brecht e Eisler. Estes comunistas, no entanto, não são pioneiros em usar o contexto ideológico como pretexto à criação artística, mas sim deram um prosseguimento mais aprofundado à herança pré-marxista de uma postura ideologicamente progressista e de combate na arte.

A questão do "compromisso ideológico" na música remonta aos primórdios de sua própria história e não se delimita a qualquer momento em especial, pois com certeza, onde há arte, há ideologia. Em arte não existe nem nunca houve algo como isenção ideológica absoluta.

Voltando à Vila Rica de 1792, a contratação do rol dos músicos para o *Te Deum* do malogro da conjuração não foi efetuada diretamente por escolha ou imposição da Câmara, e sim através de leilão aberto – "a quem por menos a fizesse aprontar" - e venceu o menor lance, do citado partido organizado pelo violinista Manuel Pereira de Oliveira[72] (ADIM – Livro de Arrematação da Câmara de Vila Rica, nº91/1787-1796).

80) e já houve progresso na pesquisa musicológica...

A música mineira colonial vem sendo então uma das últimas entre as artes na história brasileira a ter seus capítulos contados, mesmo que parcialmente, ao lado de outros importantes achados recentes. Destaca-se o repertório paulista (André da Silva Gomes e motetos de Moji das Cruzes, entre outros) e baiano (*Recitativo e Ária* de 1759), descobertos e editados por Régis Duprat; além das pesquisas na Bahia e em Pernambuco (em especial Luís Álvares Pinto) realizadas pelo padre Jaime Diniz. Até pouco tempo, o único compositor do período colonial mais bem conhecido era o padre José Maurício Nunes Garcia, cuja bibliografia remonta ao século XIX, destacando-se o trabalho posterior de Cleofe Person de Mattos.

Aos poucos, os brasileiros começam a dar conta também do valor de Manuel Dias de Oliveira, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita e João de Deus de Castro Lobo, só para citar alguns dos mais executados na época. Mas o longo processo de organização, catalogação, transcrição e edição só se iniciaria na segunda metade do século XX.

81) uma atividade profissional interrompida...

A audição do repertório colonial mineiro, no entanto, após o ciclo das minerações e antes do resgate musicológico, ficou dependente de execuções

[72] Tão-somente a partir do sobrenome "Oliveira" não se pode especular – e sem qualquer outro fundamento, como o fez o professor José Maria Neves (Neves, 1989 p.8-9) – a questão de parentesco entre o violinista Pereira de Oliveira de Vila Rica com o compositor Dias de Oliveira da Vila de São José.

esporádicas por parte de músicos amadores em São João d'El Rey, Prados, Tiradentes, Lagoa Dourada, Ouro Preto, Barão de Cocais e Diamantina, entre outras – cito aqui algumas cidades mineiras – e com certeza há outras - que comprovadamente mantiveram em parte essa velha prática musical até o século XX, pelo menos para os serviços de Semana Santa.

Com o declínio das minas as execuções musicais rareavam na maioria das cidades à medida que não havia mais músicos profissionais – salvo raras exceções, sendo a maior delas a cidade de São João d'El Rey, onde houve relativamente grande atividade musical comprovada ao longo do século XIX. Isso pode ser compreendido como conseqüência de alguns fatores econômicos. "A comarca de Vila Rica, nas quatro décadas seguintes ao censo de 1776, apresentou um declínio demográfico. Rio das Mortes, entretanto, no mesmo período, quase triplicou sua população, de 82.781, em 1776, para 213.617, em 1821" (Maxwell, 1995 p.110).

Devido à sua maior diversidade econômica, Rio das Mortes cresceu em importância em relação às demais comarcas, e São João d'El Rey estabeleceu-se como uma das principais cidades de Minas Gerais ao longo do século XIX, e mesmo até a primeira metade do século XX, quando só então é ultrapassada por outros novos centros do estado. No entanto, devemos entender a relatividade do fenômeno, pois a continuidade da prática musical, mesmo em São João d'El Rey, que talvez tenha sido num primeiro instante a mais próspera entre as cidades hoje consideradas históricas, não garantiu a manutenção do mesmo nível profissional e artístico do auge daquela civilização surgida com o ciclo do ouro.

Vale lembrar também que já na primeira metade do século XIX, enquanto algumas vilas da comarca prosperavam, como Barbacena e Campanha, a Vila de São José entrava em franca decadência, inclusive com acentuada diminuição da população (Barbosa, 1995 p.350-351).

Eschwege comenta o fato: "São José del Rei empobreceu-se completamente em virtude da paralisação dos serviços de mineração. São João del Rei, ao contrário, desenvolve-se atualmente graças ao seu comércio" (Eschwege, 1979 Vol.I p.31). Talvez remonte já àquele triste instante o desaparecimento da quase totalidade dos originais de Manuel Dias de Oliveira.

O desenho de Rugendas (Rugendas, 1998 p.82), datado em 13 de junho de 1824, é um bom testemunho das dimensões modestas que a vila tinha então, com poucas construções em torno da Matriz de Santo Antônio. O próprio artista confirma: "a Vila de São José, outrora rica em virtude das lavagens do ouro que aí se faziam, mas hoje muito empobrecida" (Rugendas, 1940 p.38-39).

A mesma pobre impressão já haviam tido, em 1818, Spix e Martius, que pelo que se pode perceber do texto, na viagem de São João d'El Rey a Vila Rica, optaram por passar ao longo da Serra de São José, mas pelo lado oposto da vila, e talvez nem sequer chegaram a conhecê-la:

> *O caminho nos conduz daqui para nordeste passando ao longo da encosta oeste da Serra de S. Jozé, cujo posicionamento indica a direção de sudoeste para nordeste. Em toda a serra observa-se a rocha sem vegetação. Do outro lado desta serra está a cidadezinha de S. Jozé, que fora a Igreja Matriz, uma das mais belas em toda Minas, não apresenta nenhuma atração especial* (Spix e Martius, 1823 p.319 – com minha tradução do alemão).

Localizei um documento pertinente a este assunto, e pelo que pude constatar até agora, ainda não publicado. Trata-se de um manuscrito representativo da maior crise pela qual passou a vila onde viveu Manuel Dias de Oliveira: o *Ofício da Câmara Municipal da Vila de S. José, Comarca do Rio das Mortes, ao Imperador D. Pedro II, protestando contra o (Lei) Ato da Assembléia de Minas Gerais, que extinguiu aquela vila* (BN-RJ, II-36,6,19). O documento foi assinado no dia 8 de novembro de 1848, pelos vereadores "Manoel Antonio de Campos/Francisco Joaquim [...]/José Joaquim de S. Anna/Silvestre Albino da Fonseca". Eles pediam "a sustação da Lei N°360", de 30 de setembro de 1848, quando a Vila de São José passou a pertencer a São João d'El Rey. Pedro II, logo

depois, atendeu a reivindicação dos vereadores, pois a lei Nº452, de 20 de outubro de 1849, restaurou a vila (ver Barbosa, 1995 p.351). Destaca-se, no entanto, o estilo apaixonado do *Ofício,* pois os vereadores mostraram-se orgulhosos da Vila de São José, enaltecendo não só os valores históricos – tendo "fornecido muito ouro a Portugal" - como arquitetônicos - com suas igrejas e edifícios. E os argumentos dos vereadores quanto à importância da Vila de São José não incluíram o passado musical, pois certamente já se ignorava que ali, naquela vila pobre e já quase deserta de almas, houvesse sido, nos tempos do ouro, palco do melhor repertório musical do Reino lusitano. Estas foram as palavras dos vereadores, em defesa da Vila de São José...

> *...que algumas Cidades não a igualão, quanto ao material: que possui muitos edificios publicos, cujos em nada ha sido pezados aos Cofres da Provincia: huma Matriz, que pela sua architetura, e riqueza, faz inveja ao melhor templo do Imperio; huma Caza de Camara contendo todos os repartimentos necessarios, para com toda a magnificencia funscionarem a Camara, e o Jury: huma Cadêa, que actualmente serve, e outra quazi a concluir, grande edificio com todoas as disposiçoes para seu mister: possui hum grande e elegante chafariz: huma immensidade de edificios particulares, em que se ha gasto muitos contos de reis, e que para o bom gosto, e opulencia de seus habitantes: suas ruas são perfeitamente calçadas: seus rendimentos muito excedem as suas despezas: possui oito Capellas cada huma d'ellas melhor do que a Matriz de algumas Villas...* (BN-RJ, II-36,6,19).

Pode-se concluir, enfim, que a decadência não só financeira como artística realmente aumentou quanto mais se adentrou o século XIX. Foram difíceis os tempos em que já não havia mais ouro ou diamante, quando a pobreza se instaurou de forma mais absoluta em Minas e a prática musical se perdeu de seu profissionalismo histórico... e nunca mais voltou a ser o que fora outrora.

82) O que importa hoje é conhecer e executar a música brasileira de todas as épocas...

Por fim, concentrando-se no aproveitamento desta importante cultura musical colonial em salas de concertos brasileiras, o que importa nesta dissertação é tão-somente a incorporação deste conjunto de obras ao repertório de nossas instituições musicais, a partir da prioritária transcrição de partituras, além de um aprofundamento nos estudos, sempre ainda necessários, sobre as questões estético-históricas e... porque não, também e sempre. ideológicas.

E para chegarmos onde estamos, foram difíceis os passos e muitos os percalços. Muitos deles ainda não transpostos...

83) O silêncio de Mário de Andrade...

Para se ter mais uma idéia das dificuldades na pesquisa e estudo da música colonial mineira, tomemos como exemplo o episódio Mário de Andrade. O pai da musicologia brasileira ao lado, entre outros, de Tarcila do Amaral e Oswald de Andrade, esteve em diversas cidades históricas de Minas Gerais em abril de 1924, incluindo-se o período da Semana Santa (Batista e Lima, 1998 p.27/Gotlib, 1998 p.89-92). Curiosamente, não há uma única linha escrita por ele sobre a música que possivelmente teria sido executada ali. E Mário de Andrade, estudioso que foi das culturas musicais brasileiras, não se manifesta, nem em cartas ou artigos. Só uma nova fonte ou documento ainda desconhecido poderá esclarecer a questão – se é que um dia haverá qualquer esclarecimento...

Levanto aqui três hipóteses sobre o incompreensível silêncio de Mário de Andrade:

1) Ele ouviu músicas mineiras do século XVIII, por exemplo, em São João d'El Rey e Tiradentes, e não se deu conta do que se tratava ou mesmo não estava preocupado com o tema... (como acontecera com os manuscritos musicais do padre Jesuíno do Monte Carmelo, com os quais Mário de Andrade certamente

entrou em contato e os ignorou. Ele estava mais interessado, no caso do padre-músico-escultor santista, em suas esculturas...).

Esta primeira hipótese parece pouco provável, pois Mário de Andrade sempre esteve atento às mais diversas manifestações da cultura musical brasileira, e este tema nunca deixou de ser um entre os principais de sua vasta bibliografia.

2) Mário de Andrade não presenciou nenhuma execução musical ou o acaso não o aproximou de nenhum evento religioso-musical durante aquela Semana Santa...

Outra hipótese ainda menos provável, pois com certeza houve diversas execuções musicais durante aquela Semana Santa, e como estas cidades são pequenas, não se pode passar desapercebido dos sons corais e instrumentais entre as igrejas e procissões. Não só cópias de partes daqueles anos em torno de 1924, em OP, LSJ e LC, por exemplo, comprovam as atividades musicais, como não há nenhuma notícia de que a música tivesse sido então excepcionalmente abolida da liturgia.

3) Mário de Andrade não distinguiu, sob o ponto de vista artístico como importância para a cultura musical brasileira, aquele repertório mineiro para a Semana Santa de 1924 de outras obras sacras costumeiramente executadas naqueles anos em procissões com banda de música em outras partes do Brasil...

A correlação de fatos leva à suposição de que esta deva ser a hipótese mais provável.

Faz-se aqui necessária uma compreensão preliminar do estado em que esta prática musical colonial chegou ao século XX.

84) A conservação do acervo colonial e a decadência da arte na igreja...

Os papéis de música que resistiram ao tempo – pois boa parte da produção musical do Brasil colonial como um todo certamente se perdeu - ficaram espalhados em inúmeros arquivos das mais diversas instituições (bandas e outras corporações musicais, em casa de particulares, museus, igrejas etc.) muitas vezes de difícil acesso, desorganizados e nem sempre em bom estado de conservação.

Além disso, os velhos originais assim como as cópias mais antigas do século XVIII foram freqüentemente substituídas, ao longo do século XIX e até mesmo durante a primeira metade do século XX, por adaptações ou por novas instrumentações. Partes de Vl foram, por exemplo, adaptadas para Cl ou Sf, partes *Basso* para Ofc, e assim por diante. Muitas vezes não houve qualquer critério de fidelidade ou resguardo estético. Por fim ainda, em muitos casos, o próprio nome do autor era omitido – se é que algum dia houvesse sido mencionado.

Outro aspecto relevante é a notável decadência em relação aos copistas, mesmo quando a intenção era reproduzir as partes mais antigas. Embora haja raras exceções – sendo a maior delas o importantíssimo e vasto trabalho do paulista Manuel José Gomes, além dos mineiros Francisco de Paula Miranda (pai do compositor Francisco Martiniano de Paula Miranda) e Hermenegildo José de Souza Trindade - posso afirmar que enquanto os copistas do período colonial observavam com maior rigor a anotação de dinâmicas e articulações, cometendo relativamente poucos erros de notas, os das gerações seguintes não se preocupavam com tais detalhes e muito mais freqüentemente confeccionavam partes menos qualificadas. Esse processo de decadência pode ser observado claramente em várias obras. Talvez, um dos exemplos mais representativos, seja os manuscritos da *Novena de Nossa Senhora da Boa Morte,* obra de Manuel Dias de Oliveira, com partes de pelo menos 16 copistas identificados nesta dissertação, havendo entre as primeiras e as últimas cópias um espaço de tempo de quase um século, do final do século XVIII ao final do XIX.

São quase sempre maiores as dificuldades e obstáculos na transcrição de partes tardias, quando as contradições - e mesmo uma certa e não rara confusão - entre as fontes freqüentemente aumentam. Há, portanto, casos onde para uma

edição moderna, dependente de fontes tardias, não se pode mais reverter o processo e recuperar em sua totalidade as intenções originais do compositor, como é o caso não só da *Novena de N. S. da Boa Morte* como do *Amante Supremo* ou do próprio *Miserere*. Só o interesse artístico e histórico destas obras compensa a difícil tarefa da transcrição.

Além destes sérios problemas muitas obras antigas foram gradualmente deixadas de lado até a perda ou desaparecimento total, preteridas que foram em favor de obras novas para a mesma função religiosa. Provavelmente composições não só de Manuel Dias de Oliveira como de seus contemporâneos também sofreram este destino, pois foram substituídas, após cerca de um século, por obras de autores, como Martiniano Ribeiro Bastos e padre José Maria Xavier, entre outros, em São João d'El Rey (OP, RB e LSJ), ou Antônio Martiniano da Silva Benfica, em Airuoca (AY-USP e OP). Esta substituição não se dava, na grande maioria dos casos, através de encomendas por obras novas ou por qualquer outro motivo financeiro, mas sim porque esses compositores da segunda metade do século XIX eram muitas vezes também responsáveis pela organização ou mesmo chefes do serviço musical para os eventos religiosos – mesmo que tivessem outra profissão que não a música.

Além de facilitar a execução, já que o repertório colonial era quase sempre não só técnica como estilisticamente mais exigente, os compositores mineiros católicos da segunda metade do século XIX também queriam ouvir o resultado sonoro de suas criações – um desejo até compreensível – e substituíam deliberadamente as velhas obras por novas. Mas o conservadorismo deles não sobreviveu ao tempo, devido à injustificável manutenção de não mais que ranços barrocos, somada à insuficiente caracterização de elementos inovadores, notadamente no contexto da linguagem musical romântica da época. Não eram nem uma coisa nem outra. E, no entanto, esse catolicismo tardio foi pouco a pouco, num primeiro instante, ocupando o lugar dos autores do período colonial.

Hoje, quando o assunto envolve a música sacra mineira, observa-se justificadamente um interesse muito maior pelo repertório colonial, por parte da maioria dos pesquisadores brasileiros. Outros compositores não mineiros que também optaram pela linha religiosa conservadora ao longo do século XIX vêm merecendo igualmente pouca atenção. Por exemplo, apesar de seu vasto repertório sacro (CT-OP, Vol.II p.67-72/CT-CG, p.208-224/CT-PUC, p.408-410), o carioca Francisco Manuel da Silva é ainda lembrado tão-somente pela composição do *Hino Nacional*. Raros são os trabalhos como do musicólogo mineiro Marcelo Hazan (Hazan, 1999), o qual num estudo, em grande parte inédito, procura analisar mais profundamente a obra do principal aluno do padre José Maurício Nunes Garcia.

Já a música brasileira da segunda metade do século XIX que vem recebendo prioridade nas pesquisas é aquela dos compositores românticos de fato, em sintonia com seu tempo, preocupados com o avanço do material e da linguagem musical, como Carlos Gomes, Henrique Oswald, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga etc.

Em São João d'El Rey, quando da viagem de Mário de Andrade, salvo algumas exceções, entre elas provavelmente o próprio *Miserere* de Manuel Dias de Oliveira, a grande maioria das obras musicais para Semana Santa certamente não era do período colonial, mas sim da segunda metade do século XIX e dos primeiros anos do século XX. Esse fenômeno, mesmo que em menor escala, provavelmente deve ter ocorrido também em outras cidades do Brasil - com certeza temos os exemplos de Atibaia e Taubaté, respectivamente com as obras sacras de Edmundo Russomanno (ER) e Antônio Penzo (MT).

Outro fato a ser mencionado é o "*Motu Proprio,* do papa Pio X, que em 1903 regulamentou a execução da música nos ofícios litúrgicos":

> *Esse ato, ao fixar os padrões e os trâmites para a aprovação do repertório a ser utilizado nas igrejas, disseminou gradativamente a música impressa, relegando ao ostracismo a música manuscrita nativa não editada e de tendência estética que conferia*

maior importância ao texto musical do que ao litúrgico. O ostracismo do repertório comprometeu a própria sobrevivência do material (Duprat, 1995 p.11).

Foi um entre os milhares de erros que a Igreja Católica cometeu em sua história. Esse repertório impresso, cujo nível artístico não resiste a uma análise estético-estilística mais exigente, com partes para órgão e vozes que não representam qualquer tentativa estrutural ou de linguagem, tratando-se antes de exercícios simplórios de contraponto e encadeamentos convencionais, desprovidos de qualquer fantasia, acabou também por contribuir para o fim das execuções da música sacra que vinha sendo composta por brasileiros desde o período colonial.

O fenômeno explícito e contínuo da decadência da Igreja Católica certamente não difere do vivenciado pelas outras religiões ocidentais, num processo em que hoje se observa um quadro estarrecedor de vulgaridade e banalidade quanto às questões estéticas e artísticas, pelo menos se tomarmos como referência o repertório musical para o culto religioso.

Se no passado a instituição Igreja - quando detinha um poder muito maior, principalmente antes de Napoleão - se valia de seu autoritarismo na tentativa de determinar os rumos da arte praticado nos templos – e que, quase que como paradoxo, no entanto, possibilitava criações como a *Missa em Si menor* de Bach ou o *Requiem* de Mozart -, hoje, talvez nos revele de fato sua essência mais verdadeira, que é limitar-se às estratégias quase sempre desleais pela conquista de mercados consumidores, quando se utiliza até dos mesmos limitados recursos criativos impostos pelas indústrias de entretenimento. É interessante observar, como todas aquelas rigorosas regras do passado acabaram culminando em fenômenos modernos da indústria de entretenimendo, cujo artigo de maior venda seja o repertório do aeróbico padre Marcelo Rossi. Afinal, fiéis são compradores de artigos. Das *freguesias* de outrora aos fregueses de fato de hoje, a fé abraça o neoliberalismo, praticando-se indiscriminadamente a paródia mais boçal do coletivismo populista. Triste fim.

Mas voltando à problemática da conservação da música colonial brasileira, devemos acrescentar ainda o fato de que com toda certeza em Minas já no ano do *Manifesto Pau-Brasil* não só os compositores, mas também os músicos e cantores, dispunham de pouca formação. Só muito dificilmente Mário de Andrade poderia ter reconhecido qualquer aprimoramento técnico em tais execuções ou mesmo, sob o ponto de vista da frágil perspectiva estrutural dessas obras, quaisquer vestígios estilísticos do auge da música sacra mineira – de Manuel Dias de Oliveira a João de Deus de Castro Lobo.

Alguns dos principais catálogos temáticos, como CT-PUC, CT-OP e CT-CG, indicam várias obras de compositores atuantes na região de São João d'El Rey ao longo da segunda metade do século XIX. Como estatística para este fato, apresento aqui uma lista dos principais compositores destas últimas gerações da música sacra mineira, entre os quais estavam os católicos anacrônicos que provavelmente Mário de Andrade ouviu e não demonstrou interesse. A ordem decrescente é de acordo com o número total de exemplares de cada compositor. Entre parênteses segue o número de cópias, separadas por catálogo - mas há certamente várias obras repetidas, já que não há índice temático no CT-PUC para esses autores:

1) Padre José Maria Xavier (146 no CT-PUC e 24 no CT-OP – Total de 170)[73]

---

[73] Obs: O padre sanjoanense do século XIX é o compositor sacro mineiro com o maior número absoluto de obras. Não é por menos que sua vasta produção chamou a atenção de Vincenzo Cernicchiaro: "si può dire che il padre José Maria Xavier fu il principale rappresentante della musica sacra di Minas Gerães" (Cernicchiaro, 1926 p.160). A organista e musicóloga cearense radicada no Rio de Janeiro, Iza de Queiroz, confirmaria ainda esse juízo na década de 1940, citando o cônego sanjoanense João Batista da Silva (Silva, 1915), segundo o qual, o padre José Maria Xavier foi o "campeão da nascente escola brasileira de música religiosa" (Santos, 1942 p.232). Uma peça do padre José Maria Xavier que com certeza despertará maior intersse, justamente por se tratar de obra profana, é *Pensamento Sentimental*, para clarineta solista e orquestra de cordas, de mais ou menos cinco minutos de duração, escrita em Ouro Preto, em 1886. Os

2) Martiniano Ribeiro Bastos (41 no CT-PUC e 4 no CT-OP – Total de 45)
3) Presciliano José da Silva (28 no CT-PUC, 1 no CT-OP e 2 obras incluídas também no CT-CG, já que este autor vivera alguns anos em Campinas - Total de 31)
4) João Francisco da Mata (25 no CT-PUC e 3 no CT-OP – Total de 28)
5) José Raimundo de Assis (20 no CT-PUC)
6) João Feliciano de Souza (17 no CT-PUC)
7) Francisco Martiniano de Paula Miranda (13 no CT-PUC)
8) Antônio de Pádua Falcão (13 no CT-PUC)
9) Firmino José da Silva (11 no CT-PUC)
10) Marcos dos Passos Pereira (7 no CT-PUC e 2 no CT-OP – Total de 9)
11) Luiz Batista Lopes (8 no CT-PUC)
12) Carlos dos Passos Andrade (6 no CT-PUC)
13) José Maria Correia Pamplona (1 no CT-OP)
Total de 372 exemplares de obras - em sua maior parte composta após 1822 - de autores da região de São João d'El Rey (CT-PUC, CT-OP e CT-CG).

É interessante observar ainda que esta lista da região sanjoanense é maior em número de exemplares que o conjunto dos principais compositores do período colonial mineiro indicados nos mesmos catálogos – incluindo-se atribuições (há também aqui várias coincidências de obras, pois o que importa é o número total de fontes):

1) José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (50 no CT-PUC, 38 no CT-OP e 5 no CT-CG – Total de 93)
2) Manuel Dias de Oliveira (40 no CT-PUC, 9 no CT-OP e 5 no CT-CG – Total de 54) – Obs: Aqui estão reproduzidas as informações somadas de cada um desses catálogos já editados e não são levadas em conta as conclusões da relação de obras desta dissertação.
3) Padre João de Deus de Castro Lobo (28 no CT-PUC, 23 no CT-OP e 2 no CT-CG – Total de 53)
4) Jerônimo de Souza Lobo (13 no CT-PUC, 18 no CT-OP e 4 no CT-CG – Total de 35)
5) Joaquim de Paula Souza Bonsucesso (6 no CT-PUC, 7 no CT-OP e a *Missa,* catalogada no CT-CG, Nº28 p.40, onde consta a autoria *Pelo Rmo Pe Manoel Dias* segundo Manuel José Gomes. Neste caso trata-se de um equívoco, pois na verdade a obra é de autoria do músico pradense, de acordo com cópias do Arraial do Inficionado de 1823, arquivadas em MA – CT-PUC, p.201. Portanto, um total de 14]
6) Francisco Gomes da Rocha (11 no CT-PUC e 1 no CT-OP - Total de 12)
7) Marcos Coelho Neto (3 no CT-PUC e 9 no CT-OP – Total de 12)
8) Antônio dos Santos Cunha (7 no CT-PUC)
9) José Rodrigues de Meireles (1 no CT-PUC e 4 no CT-OP – Total de 5)
10) Florêncio José Ferreira Coutinho (5 no CT-OP)
11) João José das Chagas (3 no CT-PUC e 1 no CT-OP – Total de 4)
12) Inácio Parreira Neves (2 no CT-PUC e 1 no CT-OP – Total de 3)
13) José Joaquim da Paixão (1 no CT-PUC e 1 no CT-OP – Total de 2) Obs: compositor português
14) Francisco de Paula Ferreira (1 no CT-PUC e 1 no CT-OP – Total de 2)
15) Alberto Fernandes de Azevedo (1 no CT-PUC)
16) Lourenço José Fernandes Braziel (1 no CT-PUC)
17) José Coelho (1 no CT-PUC)
Total de 304 exemplares de obras – em sua maior parte composta antes de 1822 - de compositores mineiros (CT-PUC, CT-OP e CT-CG).

---

manuscritos desta obra ainda inédita foram levantados por Conceição Rezende. Já a transcrição e revisão musicológica estiveram a cargo de Rogério Duprat. José Maria Xavier teve o mértio, também, de ter sido o primeiro músico mineiro a editar uma partitura, trata-se do em Müchen.............

E como Mário de Andrade só menciona o padre José Maurício Nunes Garcia em relação à música colonial brasileira (Andrade, 1980 p.165-166.), o mérito de ampliar o número de compositores conhecidos do período coube a um estrangeiro.

85) Cernicchiaro...

Logo após a estada de Mário de Andrade em São João d'El Rey, o pesquisador italiano Vincenzo Cernicchiaro publica em Milão no ano de 1926 sua notável *Storia della Musica nel Brasile – daí tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925).*

Cernicchiaro (Torraca, 1858 - Rio de Janeiro, 1928) estudou no Conservatório de Milão e atuou no Rio de Janeiro como professor de violino desde 1890 junto ao então Instituto Nacional de Música (hoje Escola de Música da UFRJ) e também no Instituto Benjamim Constant. Através de informações obtidas principalmente em Campinas junto ao arquivo musical (hoje CCLA) dos Gomes - Manuel José Gomes e José Pedro Santana Gomes, músicos e copistas de importância, respectivamente pai e irmão de Antônio Carlos Gomes, como amigo próximo que era do próprio, Cernicchiaro foi então o primeiro estudioso a chamar a atenção, fora do restrito ambiente musical católico em Minas Gerais, para a importância de alguns autores mineiros do período colonial.

Cernicchiaro cita uma série de músicos brasileiros do período colonial, muitos dos quais desconhecidos até hoje. Infelizmente não poderia aqui verificar as informações uma a uma, sobre a procedência ou a confirmação de fontes, já que esta dissertação concentra-se na obra de Manuel Dias de Oliveira. Após tantos anos, contudo, já faz-se muito necessária uma segunda edição deste livro histórico, desta vez traduzido para o português e tornando-se também a primeira edição brasileira, com a introdução de comentários críticos histórico-musicológicos e averiguação de fontes, numa pesquisa ampla sobre os dados levantados. Certamente um importante tema para outra tese de doutorado. Este projeto até já foi preliminarmente desenvolvido pela Art Editora, não sendo levado a cabo por dificuldades editoriais.

O principal mérito de Cernicchiaro foi o ineditismo de suas informações, mesmo que em muitos casos estivessem desprovidas de maior aprofundamento estético-filosófico ou mesmo histórico, visto que os documentos e as possíveis fontes primárias freqüentemente são omitidas. Não poderia deixar de citar aqui, no entanto, as primeiras informações publicadas, não só por Cernicchiaro, como por qualquer outro musicólogo, sobre alguns dos principais compositores mineiros do período colonial, que fazem de Cernicchiaro, antes de qualquer outro, o descobridor de fato:

> *Jeronymo de Souza, della città di Ouro Preto, tenuto in conto di buon musicista, scrive un "Ufficio de Quarta e Sexta feira de trevas" per voci e piccola orchestra. Era autore pure di altre analoghe produzioni: "Domingos de Ramos" e un "Dominus" per la processione delle Palme.*
>
> *Il padre José Joaquim Americo fu un buon musicista del suo tempo; compose, verso la metá del secolo XIX, una messa a quattro voci ed orchestra, eseguita, in Campinas, nel 1846.* (Cernicchiaro, 1926 p.158-159).

Cernicchiaro conheceu muito pouco tanto sobre Jerônimo de Souza Lobo como José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, e este, como se sabe, era alferes – e não padre - e morrera em 1805. Suas informações são, contudo, pertinentes, pois foram de fato dois dos principais músicos de seu tempo. Cernicchiaro deve ter apenas folheado as partes no aquilo dos Gomes em Campinas ou alguém da casa deve tê-lo feito por ele, talvez Santana ou o quem sabe ainda o próprio Carlos Gomes. Segundo a pesquisadora Lenita Waldige Mendes Nogueira, especialista na história da famosa família de músicos campineiros, a questão permanece em aberto, pois apesar das informações arroladas por Cernicchiaro, não há notícias sobre uma possível estada sua em Campinas, nem que tivesse pesquisado

diretamente naquele que já era o mais diversificado arquivo de música colonial brasileira.

Mas voltemos ao texto de Cernicchiaro. Já sobre Manuel Dias de Oliveira, o autor italiano surpreende com algumas informações que permanecem inexplicáveis: “Manuel Dias de Oliveira, un musico discendente della scuola gesuitica...” (Cernicchiaro, 1926 p.159). Trata-se de uma rara informação que indica uma suposta formação musical do maior compositor da Comarca do Rio das Mortes junto aos Inacianos. Manuel Dias de Oliveira teria estudado com Jesuítas em algum lugar do Brasil fora de Minas Gerais antes de 1752? Esta é a data de seu primeiro documento na Vila de São José, quando de seu ingresso na Irmandade de São João Evangelista.

Suas obras mais antigas, como as séries de motetos, levam-nos a crer que tal hipótese não deva ser descartada por completo, pois a polifonia ibero-católica dos séculos XVI e XVII, que influenciou as primeiras obras de Manuel Dias de Oliveira, certamente deveria servir como repertório pedagógico para a prática musical dos jesuítas, os quais só seriam expulsos de todos domínios portugueses pelo marquês do Pombal em 1759. E se ele estudou com Jesuítas, permanecem as dúvidas sobre sua origem, pois neste caso não poderia ser mineiro, já que todas as Ordens Primeiras e Segundas[74] estavam proibidas em Minas Gerais desde 1711, como medida da Coroa, sobretudo para evitar o contrabando do ouro, como já afirmei antes.

Cernicchiaro prossegue: “...compone verso l’anno 1825, un *Officio de Defuntos,* per quattro voci, due violini ed organo, com basso cifrato, e una *Messa* in mi bemole per voci di soprano, contralto, tenore, basso ed orchestra: strumenti ad arco, flauti, clarini, pistoni, corni, tromboni, oficleide e grancassa!...”

Cernicchiaro completaria ainda em nota de rodapé: *...in alcune parti d’orchestra, si lege: Recompilada por M. J. Gomes, anno 1827.* (Cernicchiaro, 1926 p.159).

Hoje sabemos que Manuel Dias de Oliveira morreu em 1813 e que nunca escrevera para tal instrumentação, no caso da *Missa,* mais típica do século XIX. Caso fosse arranjo posterior de uma possível obra de Manuel Dias de Oliveira a mesma se perdeu, não havendo hoje registro dela no CCLA. Por outro lado, a difícil organização do arquivo, quando da pesquisa, de campo ou por correspondência, efetuada por Cernicchiaro, deve tê-lo induzido talvez a possíveis equívocos, o que não lhe tira o mérito do pioneirismo.

Quanto ao *Ofício de Defuntos,* a informação de Cernicchiaro procede por completo. Trata-se de obra de interesse e ainda não transcrita em partitura. As cópias de Manuel José Gomes – partes de Vl. (I-II) assinadas e datadas em 1827 - permanecem como única fonte disponível (CT-CG N°33-35 p.43-46).

É interessante observar ainda que Cernicchiaro não cita as várias cópias do *Sábado Santo* (CT-CG N°31-32 p.42-43), cuja autoria é apontada diversas vezes pelo zeloso copista, pai e principal professor de Carlos Gomes.

É interessante a dificuldade de referencias bibliográficas encontrada por Cernicchiaro, que indaga sobre a origem de André da Silva Gomes, não sabendo que se tratava de um compositor português que havia atuado em São Paulo, mas já confirmando acertadamente que vivera até os anos 40 do século XIX (Cernicchiaro, 1926 p.159)[75]. Cernicchiaro até mesmo desconhece a procedência de seu patrício, o compositor David Perez, radicado em Portugal. Parte do repertório sacro deste importante autor napolitano fora executada freqüentemente no Brasil colônia, como já vimos, e dele já havia referências na bibliografia européia do século XVIII, como em Burney (Burney, 1789 p.934), que lhe dedica

---

[74] E aqui cabe uma rápida explicação complementar. As Ordens Primeiras são as regulares masculinas. No Brasil colonial havia os monges franciscanos (desde o descobrimento), jesuítas (desde 1549), carmelitas (desde 1580), beneditinos (desde 1581) e capuchinhos – que vieram com os franceses para o Maranhão (1612). Ordens Segundas, que só se instalaram no Brasil posteriormente, são as regulares femininas, cujas freiras têm vida reclusa em conventos (sobre Ordens Terceiras e Segundas, ver também Volpe, 1997 p.18-19).

[75] Sobre André da Silva Gomes ver Duprat, 1995.

um espaço maior que ao próprio Mozart. Em ambos os casos, o conhecimento de Cernicchiaro sobre estes compositores se deu através do arquivo dos Gomes, de Campinas.

Concluindo a importância de Cernicchiaro como pioneiro na pesquisa da música colonial brasileira, deve-se destacar ainda seu muito interessante capítulo quanto à “decadenza della musica sacra” (Cernicchiaro, 1926 p.166-172), uma muito interessante abordagem crítica que praticamente passou desapercebida pelos pesquisadores das gerações seguintes.

86) Iza de Queiroz...

Iza de Queiroz, que cita Cernicchiaro em diversos trechos de seu livro escrito sob a ditadura de Getúlio Vargas, foi a primeira pesquisadora brasileira a escrever sobre José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita a partir do arquivo da Ordem Terceira do Carmo, de Diamantina: “...Em 1789 encontramos como organista contratado o alferes José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, o qual vence 50 oitavas de ouro anuais”. (Santos, 1942 p.238).

No entanto, no livro de Iza de Queiroz não há referências sobre as partes autógrafas do compositor da Comarca do Serro do Frio que outrora estiveram arquivados no Rio de Janeiro, como o *Ofício e Missa de Defuntos* (CT-OP Nº119), talvez levados pelo próprio compositor à Capital do Vice-Reinado em 1799, portanto logo após a data da composição em Vila Rica, materiais estes que constavam dos velhos fichários da BN-RJ como “Emerico, José Joaquim - *Peça para Órgão*”. O microfilme existente (BN-RJ. Microfilme 35mm, original. Proc. Mic. BN. M-28, NI – 40p. 40 fot. MSS-original) confirma tratar-se da mesma obra.

87) Curt Lange, vielen Dank!...

E por intermédio de Cernicchiaro e Iza de Queiroz, outro estrangeiro, justamente o alemão Francisco Curt Lange, toma conhecimento do passado musical brasileiro, em especial das Minas Gerais do período colonial. Cernicchiaro foi sem dúvida o ponto de partida para as pesquisas de Lange. Esta informação baseia-se entre outras, nas indicações de Cernicchiaro sobre o arquivo musical dos Gomes, visitado por Lange em 1945, quando o CCLA de Campinas já estava em plena atividade. Lange também esteve atento às informações de Iza de Queiroz sobre Emerico Lobo de Mesquita, as quais procederam sua visita a Diamantina.

Outro indício de que Chernicchiaro foi o ponto de partida para as pesquisas de Lange temos em sua entrevista concedida a Olivier Toni, Cecília Tuccori e Alex Faragó, no dia 17 de agosto de 1975, no convés de um navio ancorado no porto de Santos. Este registro, gravado em fita cassete, faz parte hoje do arquivo pessoal de Olivier Toni. Durante a entrevista, Lange cita o nome do violinista italiano e seu conceito de “escarsejo” [sic] - (Cernicchiaro, 1926 p.72), segundo o qual tratava-se de uma prática possivelmente conhecida no Brasil colonial. Talvez pudéssemos definir o conceito de escarcejo neste caso como um método arcaico de leitura em tonalidades transpostas. É interessante que Curt Lange (ver também Lange, 1966 p.30) aprendeu tal conceito lendo Cernicchiaro e tenha ignorado a mais antiga definição do termo no Brasil, notadamente no *Dicionário* de Rafael Coelho Machado, que aponta para um outro lado: “ESCARCEJO, *s. m.,* (do lat. Escarçare, dividir, apartar lentamente), a distancia semitonada de um tono a um outro qualquer imediato superior ou inferior. Chama-se *escarcejo elevado* ou *intenso,* quando sobe, e *demisso* ou *abatido* quando desce. – V. *Solevato* (Machado, 1855 p.59).

O escarcejo também encontra-se descrito pelos portugueses Tomás Borba e Lopes Graça, em seu valoroso dicionário (Borba/Graça, 1962 A-H p.470), num relato histórico mais completo e crítico, “nome bárbaro a um modo muito complicado de solfejar”, referindo-se ao conceito de maneira mais ou menos próxima de Cernicchiaro e Lange, além de indicar também o sentido junto aos

"músicos mais antigos", correspondente à definição de Coelho Machado. Não é por menos que este modo de solfejar, o escarcejo, cuja utilidade nos é hoje pouco compreensível, tornou-se desconhecido e obsoleto. Nem é o caso de uma discussão mais aprofundada sobre este assunto. No entanto, é uma indicação curiosa – até mesmo pela grafia "escarsejo" [sic], de que as descobertas de Lange estão relacionadas a Cernicchiaro.

Permanece lamentavelmente inexplicável, no entanto, a omissão do nome de Cernicchiaro em meio às relações bibliográficas de Lange, cujo mérito maior foi ter realizado uma ampla pesquisa de campo, localizando e publicando também uma série de transcrições de documentos principalmente relacionados às irmandades mineiras, e com a localização de uma grande quantidade de partes musicais espalhadas por diversas cidades de Minas Gerais, culminando com a aquisição, de centenas de autógrafos e cópias manuscritas, mineiras e paulistas, compondo assim seu importante acervo particular de manuscritos musicais, que por muitos anos permaneceu no Uruguai. Hoje, felizmente, de volta ao Brasil, a Coleção Curt Lange é patrimônio do importantíssimo Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, graças aos esforços de seu diretor, o historiador Rui Mourão. As primeiras edições do CT-OP (Vol.I-II) foram organizadas e publicadas por Régis Duprat e equipe. O terceiro volume está em preparação. Para a cultura musical brasileira esse episódio da Coleção Curt Lange teve um final feliz, mas por todo tempo em que esteve no Uruguai foi grande o risco de uma imensa e irrecuperável perda.

Curt Lange transcreveu documentos de época ou fontes primárias – livros de irmandades, batismos e óbitos etc., assim como 11 partituras musicais ao todo - tendo sido também responsável por várias estréias em concertos.

No caso de Manuel Dias de Oliveira, muito embora Lange tenha possuído em seu arquivo várias de suas obras (CT-OP, Vol.I Nº56-64 p.46-51), ele não se interessou em especial pelo compositor. Inclusive esteve em suas mãos durante vários anos alguns autógrafos e não os reconheceu, como o muito importante *Eu vos adoro* (CT-OP, Vol.I Nº56 p.46) - obra fundamental para a caracterização dos estilos empregados pelo compositor da Vila de São José.

88) os desmentidos pela história...

E o entusiasmo de Curt Lange pela música mineira colonial, seguindo os passos de Cernicchiaro, se contrapõe à recepção céptica por parte de alguns de seus contemporâneos brasileiros. Exemplo disso há em Renato Almeida, não em suas primeiras publicações sobre a história da música brasileira, como no seu livro de 1926, onde o primeiro autor citado é José Maurício Nunes Garcia, mas sim em publicações tardias, como em 1958, por ocasião da segunda edição de seu *Compêndio da História da Música*:

> *Em Minas Gerais citam-se no período colonial vários músicos interessantes, como Marcos Coelho Neto, José Joaquim Emérico* [sic] *Lobo de Mesquita, Inácio Parreira Nunes* [sic – o correto é Neves], *Francisco Gomes da Rocha, além de numerosos executores. Há hoje uma tendência a exagerar o mérito desses compositores, que de modo algum se elevaram à altura das grandes figuras da arte mineira do século XVIII.* (Almeida, 1958. p55-56).

Quanto à grafia equivocada de "Emérico", a confusão do nome vem certamente desde as fontes coloniais, não sendo à toa que tanto Cernicchiaro como Almeida cometem o engano ortográfico. A grafia correta é Emerico, com pronúncia paroxítona (ver Lange, 1983 p.129). O próprio compositor talvez se incomodasse com o equívoco tão costumeiro, tanto é que assinou uma vez, por ocasião de um ajuste com a Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica, no dia 1º de setembro de 1798, justamente com o acento sobre o "i": *Jozé Joaq^{m} Emerîco Lobo de Me.* (ver a reprodução deste curioso documento em Oliveira, 197? p.120). O "î" corresponde ao atual "í", assim como André da Silva Gomes assinava "Andrê" (ver Duprat, 1995 p.18).

Por um lado não se pode de fato comparar qualitativamente a obra dos principais compositores brasileiros do período colonial com grandes nomes da história da música, como Bach, Haydn ou Mozart. No entanto, é surpreendente como os compositores mineiros estavam atualizados e puderam atingir um nível de criação artística semelhante aos melhores compositores do barroco tardio, do estilo galante, rococó ou pré-clássico, dos principais centros europeus, de Lisboa a Nápoles, de Londres a Moscou. E isso já é um grande feito, o qual não poderá jamais ser ignorado por parte de um pesquisador brasileiro[76].

Por outro lado, é muito difícil e subjetiva a comparação qualitativa entre as esculturas de um Aleijadinho, por exemplo, com as obras musicais de Manuel Dias de Oliveira, muito embora ambas sejam componentes fundamentais de todo um apogeu artístico de uma civilização singular. Mas há com certeza uma forte aproximação entre a música e as artes visuais em Minas, basta compararmos a figura de Cristo, esculpida em madeira, carregando a cruz no passinho de Congonhas, com o moteto *Bajulans* de Manuel Dias de Oliveira. Em todo caso, hoje, dado um maior conhecimento sobre o assunto, já não se pode mais diminuir a importância dos compositores frente aos demais artistas mineiros do período, quer sejam eles escultores, arquitetos, pintores ou poetas.

Além de Renato Almeida – "um amador", segundo Curt Lange -, Luiz Heitor Correia de Azevedo recebeu também uma forte crítica por parte do cronista alemão (ver Lange, 1966 p.6). Também pudera, seu livro *150 anos de História da Música Brasileira,* publicado em 1956, inicia-se com a negligente frase: "A música brasileira que o historiador pode apreciar à luz da crítica começa com o século XIX" (Azevedo, 1956 p.9). Em todo caso, deve-se levar em consideração que naquela altura havia ainda muito pouca informação publicada e as partituras transcritas encontravam-se igualmente em número muito reduzido.

89) a recuperação do repertório de Manuel Dias de Oliveira...

Os primeiros a transcrever e montar conscientemente partituras de Manuel Dias de Oliveira foram os pesquisadores Adhemar Campos Filho e Aluízio José Viegas, a partir de manuscritos da LSJ e LC, nos anos 60 e 70. Após estes anos, envolto com o tema, concluo que este trabalho inicial, cuja catalogação ganha corpo nos anos 70, principalmente com a identificação ou atribuição de dezenas de obras, foi do mais alto nível, dado o conhecimento, talento, intuição, assim como a vasta experiência destes pesquisadores, que nunca sequer freqüentaram qualquer universidade. O resultado de minhas humildes investigações só intencionam confirmar, na maior parte dos casos, as atribuições feitas por esses dois especialistas. Graças a eles, responsáveis pelas pesquisas de campo que originaram o CT-PUC, o nome de Manuel Dias de Oliveira passa a receber uma atenção especial.

Por ocasião do bicentenário da Lira Sanjoanense, Adhemar Campos Filho profere a primeira palestra especialmente voltada à obra de Manuel Dias de Oliveira (Campos Filho, 1976).

Olivier Toni, como regente, foi pioneiro na execução de obras de Manuel Dias de Oliveira em concertos fora de Minas Gerais.

Quanto às pesquisas históricas em fontes primárias, o primeiro passo significativo foi dado por Flávia Toni em sua dissertação de mestrado, defendida em 1985, junto à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (Toni, 1985), quando, pela primeira vez, foi levantada uma série de documentos fundamentais, das irmandades da Vila de São José ao longo do século XVIII até pouco depois da Independência, os quais possibilitaram o esboço do primeiro perfil biográfico de Manuel Dias de Oliveira. Tais fontes inéditas, pesquisadas e transcritas pela Flávia Toni, tornaram-se referências principais e ponto de partida para o meu trabalho.

---

[76] Rebater o texto de J. J. de Moraes sobre o atraso da música brasileira.

A mais recente publicação de importância foi o estudo de Maurício Dottori e Sílvio Ferraz (Dottori & Ferraz, 1990), justamente analisando os aspectos em que Manuel Dias de Oliveira talvez tenha sido influenciado por David Perez.

90) Minhas pesquisas, revisões musicológicas e publicações...

Relação de obras de Manuel Dias de Oliveira - e os arquivos em que os manuscritos delas se encontram - transcritas e revisadas por Rubens Ricciardi para a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Centro de Documentação Musical Eleazar de Carvalho)

Te Deum em Si menor (MA).
Magnificat em Ré maior (LSJ, a partir da transcrição de Aluízio José Viegas).
Amante Supremo (LSJ e LC).
Bajulans (LSJ).
Popule Meus (LSJ).
Miserere (LC, LSJ, Departamento de Música da ECA-USP e Museu Municipal de Taubaté).
Domine Jesu (LSJ).
Eu vos adoro* *[em Dó maior] (Museu da Inconfidência de Ouro Preto).*
Eu vos adoro [em Mi menor] (Museu da Música da Arquidiocese de Mariana) – Trata-se da primeira transcrição desta obra, cuja primeira apresentação contemporânea se dará brevemente, pelo Coral e Orquestra do Departamento de Música da ECA-USP.
Trato, Paixão e Bradados* (Museu da Inconfidência, edição conjunta com Mary Ângela Biason).
Novena de Nossa Senhora da Boa Morte* (Lira Sanjoanense).
Herói que busca (Lira Sanjoanense).

*Trata-se, nestes casos, das primeiras transcrições destas obras, assim como as primeiras apresentações contemporâneas, em agosto de 1999, com o Coral Sinfônico e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob regência de John Neschling.

II) "SCHERZI MUSICALI"

Alguns episódios contribuíram para uma certa confusão no processo de pesquisa sobre a vida e obra de Manuel Dias de Oliveira.

Podem ser chamadas de "brincadeiras musicais", pois se trata de textos ou documentos modernos redigidos com fantasia, através dos quais se procurou inventar uma série de fatos irreais.

Estes dois "Scherzi Musicali" estão aqui levantados apenas porque já chegaram a influenciar parte da bibliografia acadêmica sobre o assunto e lamentavelmente, servem ainda como referência para publicações recentes.

O artigo de Willy Corrêa de Oliveira...

O primeiro entre os dois "Scherzi Musicali" é o artigo *O Multifário Capitam Manoel Dias de Oliveira (Músico Mineiro do Século XVIII)*, publicado na Revista Barroco nº10 (Oliveira, 1978-1979).

O pesquisador tiradentino Olinto Rodrigues dos Santos Filho reconheceu suas reais amplitudes: "Logo a seguir aparece o delicioso artigo do compositor Welly [sic] Correia de Oliveira *O Multifário Capitam Manoel Dias de Oliveira* [...] em que cria uma história para o nosso Capitão Manoel Dias, com muita graça" (Santos Filho, 1994 p.54).

No entanto, o que era apenas para ter "muita graça", foi levado a sério por alguns pesquisadores e serviu até, por exemplo, como fonte para um texto anexo a um CD lançado na Suíça, traduzido em três idiomas (ver Dias, 1997).

O lamentável nesta publicação da Revista Barroco é que não houve qualquer esclarecimento naquela mesma edição, o que certamente evitaria enganos. O leitor leigo, desavisado, ficou sujeito a informações inúteis e equivocadas, devido à seriedade contextual da revista. Enfim, foi uma falta de respeito para com aqueles que queriam se informar sobre o barroco brasileiro.

Outro problema foi uma nota publicada no número seguinte, Barroco nº11 (Oliveira, 1980-1981). Ao invés de esclarecer os fatos e separar aquilo que era verdade daquilo que era mentira, antes o autor anexou outros dados fictícios.

Pois é, há aqueles que acham uma grande idéia e dão boas gargalhadas quando fazem os outros (ou qualquer um) de otário. Mas felizmente há também aqueles que não se contentam com tão pouco.

Esta prática, contudo, de misturar ficção com dados históricos, nem ao menos era original. Willy Corrêa de Oliveira estava tentando imitando Jorge Luis Borges. Mas nos contos daquele grande escritor argentino havia todo um interesse como obra literária. Nem há o que comparar.

Por outro lado, o mérito inegável daquele pioneiro artigo foi ter chamado a atenção para a qualidade diferenciada da obra de Manuel Dias de Oliveira. As brilhantes análises - abrangendo os motetos *Miserere, Bajulans, Popule Meus* e *Domine Jesu* - são até hoje referência importante sobre o assunto, e, as que mais subsídios forneceram para uma compreensão estrutural e de linguagem daquele repertório diferenciado.

Além disso, é digno de registro que o compositor pernambucano tenha feito citações de obras de Manuel Dias de Oliveira, como homenagem a este, em seu *Concerto para piano e orquestra* – estreado pela OSESP, sob regência de Eleazar de Carvalho e, tendo Caio Pagano como solista. Em outra obra, *Os Passos da Paixão,* Willy Corrêa de Oliveira presta outra homenagem, com texto de Afonso Ávilla, citando o moteto *Amante Supremo.*

Os manuscritos pradenses...

O outro "Scherzo" é uma série de falsificações de partes musicais que apareceram em Prados (LC) no final dos anos 70 e início dos anos 80.

Até determinado momento de minhas pesquisas, eu próprio cheguei a utilizar algumas destas fontes como referência em publicações (Ricciardi, 1991/1996). Por razões éticas, não cabe aqui mencionar todos os meus colegas que igualmente se valeram destes manuscritos pradenses – e não são poucos os casos.

Mas talvez o caso mais grave de utilização destas falsificações em publicações sérias seja justamente a reprodução do suposto manuscrito da parte de *Basso,* do *Miserere,* que ilustra o LP Selo USP nº001, lançado em 1983 - e como tomei parte daquele projeto como cravista, sinto que é meu dever reconhecer o erro em nome de toda a equipe do nosso Departamento de Música da ECA-USP.

Confeccionados em papéis talvez de fato dos séculos XVIII e XIX – os quais, em branco, são ainda hoje eventualmente encontrados em arquivos mineiros - com ponto (manuscritos musicais) e textos (caligrafia) igualmente em estilo antigo,

estes manuscritos musicais foram idéia de quem pretendia comprovar a autoria de algumas obras, até então atribuídas a Manuel Dias de Oliveira. Outras partes, como as Fl da *Missa em Fá* e o primeiro Vc do *Domingo de Ramos,* ambos de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, talvez não passe de um mero capricho.

Nestas falsificações, os pontos foram confeccionados, em geral, com competência, tanto técnica como estilística. Já os breves textos – como legendas indicando o título, instrumentação, autor, proprietário etc. - apresentam imperfeições bem mais flagrantes, e a veracidade dos mesmos torna-se imediatamente questionável diante de um exame rigoroso. Para a verificação da autenticidade destas cópias musicais pradenses, foi consultada uma das mais reconhecidas especialistas brasileiras, com larga experiência na leitura e transcrição de manuscritos mineiros do século XVIII, a pesquisadora, historiadora e literata Suely Maria Perucci Esteves, do Museu da Inconfidência de Ouro Preto. Ela esclareceu-nos tratar-se, com toda certeza, de manuscritos modernos.

Mesmo sem poder apontar o responsável pela confecção destes quase prodigiosos papéis - informação esta que nos é desconhecida e sempre será[77] - tratamos das dez transcrições integrais de seus títulos (ver Documento nº..........):

1) *Miserere a 4/Basso/M^{el} Dias d'O/Eé do Ign^{cio} N. Ribrº/17 de 10brº de 1787* [Basso].
2) *Miserere a q^{to}/Basso/M^{el} Dias* [Basso].
3) *Vizitação dos Passos* [Amante Supremo]/*a 8 com Frautas Trompas e Basso/Seu Autor M^{el} Dias/Seo domno Fr^{co} S^{a} Nunes* [e Souza]/*3 de Fev^{ro} de 1767* [Basso].
4) *Mottetto de Passos/Basso/M^{el} Dias/Exeamus* [Basso].
5) *Baxa a 4* [Moteto Surrexit Dominus Vere]/*Allegre/Cap^{am} M^{el} Dias* [B].
6) *Domine Jesu/a 4 vozes/com Basso/Seu Autor Cap^{am}/M^{el} Dias/Seo domno J^{e} M^{a} Cor^{ea} Pamplona/7 de 8b^{ro} de 1788* [Basso].
7) *Passio e Br^{dos} /p^{a} D^{ingo} dos Ramos/a 4 com V^{os} Fr^{ts} e Basso/Seo Autor Cap^{ã} M^{el} Dias/Seo domno J^{e} M^{a} Cor^{ea} Pamplona/4 de 10b^{ro} de 1788* [Basso].
8) *A 4 da Pro^{ção} do Ent^{ro} do Senhor/Seu Auctor= Cap^{am} M^{el} Dias/Seo domno= Pamplona/10 de 9^{bro} de 1779* [B].
9) *Frautas da Missa* [em Fá maior] *do S^{nr} Emerico/Seo domno Pamplona/1789* [Fl I-II].
10) *Dominica in palmis* [Domingo de Ramos]/*Seu auctor J^{e} J^{m} Emerico Lobo de Mesquita/no anno de 1782/Seo domno= Pamplona/20 de 7^{bro} de 1785* [Vc I].

Não é por menos que o falsificador tenha escolhido, entre outros - talvez já com a intenção de provocar a curiosidade dos pesquisadores - como suposto copista de algumas de suas partes (nº6-10), justamente o padre-músico pradense José Maria Correia Pamplona (Prados, ca.1795-1854), o qual é provavelmente compositor de uma *Novena de Santa Rita* (ver CT-OP-I Nº155 p.104). Aliás, esta seria sua única obra hoje conhecida. Trata-se de uma personalidade de interesse histórico-musicológico, pois sua trajetória biográfica está ligada ao mestre-de-campo Inácio Correia Pamplona, uma das figuras chaves para a história da Inconfidência Mineira. Da página título do *Domine Jesu* (Nº6) consta uma suposta assinatura do dito, datada em "7 de 8b^{ro}1788". Já na *Procissão do Enterro do Senhor* (Nº8) a data indicada remonta a 1779. Ora, o pesquisador pradense Dario Cardoso Vale descreve em seu livro *Memória Histórica de Prados,* tendo como referência um Livro de Óbitos da Paróquia de Prados, o falecimento do padre-músico José Maria Correia Pamplona aos 59 anos, no dia 6 de janeiro de 1854 (Vale, 1985 p.153). Portanto ele teria nascido em torno de 1795.

Do seu inventário se conclui que talvez fosse o músico mineiro mais rico do século XIX. No mesmo inventário, também datado de 1854, em cujo texto inicial há uma reprodução parcial do testamento, o padre-músico procura esclarecer, de acordo com os costumes da época, sua ligação com o famoso delator da Inconfidência Mineira – tendo sido criança exposta e vivido como agregado em sua casa: "...Eu, o Padre José Maria Correa Pamplona, fui exposto em caza do Coronel Ignacio Correa Pamplona, e depois soube que era filho de Anna Constança de

---

[77] O pesquisador sanjoanense Aluízio José Viegas, quando me chamou a atenção sobre a veracidade destes documentos – e o fez antes de qualquer outro profissional das universidades dos grandes centros – argumentou com sua sabedoria mineira: "o melhor mentiroso é aquele que acredita na própria mentira que contou".

Paula, já fallecida, natural e morador desta mesma Freguesia de Prados" (IPHAN-SJR, Inventário - Cx. 564, f.17).

Um documento eclesiástico em São Paulo confirma igualmente o ano de 1795 como data de nascimento (ACSP, Demissórias e Reverendas/1820/Processo Nº3-40-393), de onde também se pode observar a verdadeira assinatura do então jovem padre-músico mineiro, o qual teve seu processo corrido pelo bispado de São Paulo, já que naqueles anos o bispado de Mariana estava vacante.

Portanto, trata-se de fontes primárias de confiabilidade indiscutível, as quais não nos deixam qualquer dúvida quanto à impossibilidade do padre-músico José Maria Correia Pamplona já ter sido um zeloso copista, cerca de 15 anos antes de seu nascimento.

Outro nome de copista de destaque utilizado nas falsificações foi o do músico, pintor, tabelião e capitão Francisco da Silva Nunes e Souza, figura de importância na Vila de São José ao longo do século XVIII. Sua suposta assinatura, na parte falsificada de Basso do *Amante Supremo* [Documento nº.........], difere, obviamente, de sua verdadeira assinatura, a qual pudemos localizar num documento arquivado em Portugal, onde ele assina um requerimento de sesmaria como "tabelião do judicial público" na Vila de São José, datado em 1772 (AHU-MG, cx.145 doc.36) - [Documento nº................].

Nestes dois casos não há qualquer possibilidade de homônimos.

Já a "fonte de inspiração" que teve o falsificador para o suposto copista Inácio N[?] Ribeiro permanece em aberto. Não pudemos localizar qualquer músico da época com este nome da região de Prados. O falsificador pretenderia talvez relacioná-lo com padre Inácio Nogueira, aquele que hospedou Tiradentes no Rio de Janeiro, preso a 10 de maio de 1789? (ver ADIM Vol.IX p.197/Lima Júnior, 1996 p.110-112/Maxwell, 1995 p.178), ou seria o padre mestre-de-capela pernambucano Inácio Ribeiro Nóia, já morto em 1788? Não há como saber.

III) MANUEL DIAS DE OLIVEIRA

Sobre as origens do sobrenome Dias de Oliveira...

Desde o final do século XVII há notícia do sobrenome Dias de Oliveira relacionado com a história mineira. O taubateano Antônio Dias de Oliveira descobriu, em 1698, ouro naquela região, onde depois seria construída a Vila Rica. A conhecida matriz de Antônio Dias traz, portanto, apenas o primeiro sobrenome daquele destacado bandeirante.

Não só muitos outros paulistas, como ainda outros tantos vindos do Reino, e com os mesmos sobrenomes, chegaram às Minas durante o ciclo do ouro. Por exemplo, passados poucos anos, no dia 21 de novembro de 1710, há notícia de um "Luís Dias Oliveira quintando trinta e duas oitavas de ouro em pó" na Comarca do Rio das Mortes (Arquivo Público Mineiro, Livro 1004 – Fundo Casa dos Contos – Termos do Pagamento do Quinto do Ouro na Comarca do Rio das Mortes, 1710-1717 f.8).

É difícil precisar, como origem – e ainda quando e onde – se houve um único sobrenome composto Dias de Oliveira. Ou por outro lado, se trata tão-somente de uma junção ocasional de dois sobrenomes, no caso Dias com Oliveira, presente somente nesta ou naquela geração.

A origem do problema talvez esteja no fato de que um país pequeno como o reino português, acabou por colonizar um território tão grande como o Estado do Brasil: inevitavelmente ocorreram os homônimos aos milhares. O compositor Manuel Dias de Oliveira é um caso típico, já que tanto seu primeiro nome como seus dois sobrenomes são dos mais comuns.

No entanto, como referências básicas para possíveis pesquisas futuras, podem ser arrolados alguns outros Dias de Oliveira da época do compositor. Há inclusive vários homônimos já localizados.

Um primeiro homônimo é natural do mesmo "Bispado de Marianna", o que significa tão-somente tratar-se de um mineiro, filho de "João Dias de Oliveira e Thereza de Jesus", pai de "Antonio, Francisco, Quiteria, Anna, Severina, Maria, José Joaquim e Thereza", e esposo de "Maria Joaquina de Souza", morto em 1795 na Vila de São José (IPHAN-SJR, Inventário nº181).

Um segundo homônimo, de acordo com o pesquisador tiradentino, Olinto Rodrigues dos Santos Filho, era também capitão e morador na Vila de São José, casado com "Ana Maria" (Santos Filho, 1994 p.55). Infelizmente não pudemos confirmar esta informação em consulta a fontes primárias. Seria um homônimo ou o próprio compositor, havendo um equívoco na grafia do segundo pré-nome de sua mulher, a qual se chamava Ana Hilária?

Um terceiro homônimo tinha a patente militar de quartel-mestre, filho do "Capitão Frutuoso Dias de Oliveira", e este natural do "Bispado de Braga", irmão da Ordem Terceira do Carmo de São João d'El Rey, morto em 1801. Sabe-se que o quartel-mestre era primo do "Tenente Antonio Dias de Oliveira" – da "4ª Companhia do 1º Regimento da Cavalaria de Milícias da Comarca do Rio das Mortes" e "ensaiador do ouro da Vila de São João d'El Rey" (Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa – documentação de Minas Gerais, cx.180 doc.39, 46 e 66) – e irmão não só do "padre Francisco Dias de Oliveira" como de "Maria, Candida, Antonia, Ecolastica, Anna, Luiza Maria e Francisca" (IPHAN-SJR, Inventário nº321). Seu pai, portanto o português Frutuoso Dias de Oliveira, requeria por volta de 1783 a confirmação no exercício do cargo de capitão de Ordenança de Pé do distrito da capela de São Bernardo do Macaia, termo da Vila de São José do Rio das Mortes (AHU-MG, cx.119 doc.5), e, pouco antes de morrer, em 1801, solicitava a confirmação da carta de sesmaria de meia légua de terra em quadra, na paragem denominada Macaia, a mesma citada no documento anterior (AHU-MG, cx.156 doc.56).

Ou o mesmo quartel-mestre ou ainda um outro homônimo, também da Comarca do Rio das Mortes, era morador na Freguesia de Bambuí, termo da Vila de São Bento do Tamanduá, o qual recebe do Governador Bernardo José de Lorena, em 1801, a carta de uma sesmaria de meia légua de terra na paragem chamada vertentes do Córrego da Areia e Perdição. No mesmo ano, este Manuel Dias de Oliveira, portanto, um sesmeiro, solicita à Maria I a confirmação de sua sesmaria, recebendo um despacho favorável de Lisboa, em 1803 (AHU-MG, cx.168 doc.39 / APM, cód.293 f.55v). O mesmo sesmeiro é citado também pelo historiador Waldemar de Almeida Barbosa, referindo-se às histórias dos atuais municípios de Bambuí e Tapiraí (Barbosa, 1995 p.40 e 348).

Em determinado momento da pesquisa, trabalhamos com a hipótese de haver engano na informação de ter sido este homônimo "morador na Freguesia de Bambuí", podendo ser sim, de fato, o próprio compositor da Vila de São José. É que as sesmarias desta área foram distribuídas originalmente por Inácio Correia Pamplona, e, quem sabe, Manuel Dias de Oliveira, então alferes, não teria participado das expedições em 1769, lideradas por aquele famoso mestre-de-campo, nas guerras contra quilombos e índios na região da "Picada de Goiás", e, por recompensa, teria recebido a dita sesmaria – quase sempre havia demora na

confirmação das mesmas em Portugal. No livro manuscrito (Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro, 18.2.6 / ver também Anais da Biblioteca Nacional, Vol. 108, 1988 p.47-113 / Souza, 1999), principal fonte de pesquisas sobre aquelas conquistas, em nenhum momento, o Alferes aparece citado, permanecendo anônimos os nomes dos músicos – 7 escravos de Inácio Correia Pamplona e um branco - que acompanhavam a expedição. No entanto, é surpreendente o fato de que em meio às guerras, houvesse tempo para que os ditos músicos, com "violas, rebecas, trompas e flautas travessas", em pleno sertão, não só tocassem nos ofícios religiosos, ao lado do cantochão, como também apresentassem peças isoladas de música de câmara, como "minuetes", além de "cantarem suas letras". Outro fator que nos despertou a curiosidade foi a promoção de Manuel Dias de Oliveira, em 1771, para o posto de capitão, justamente de uma companhia de ordenança com sede no Arraial da Laje, localidade esta, que segundo os relatos e mesmo um mapa contido naquele livro manuscrito da BN-RJ, havia sido o ponto de partida da dita expedição de Inácio Correia Pamplona. Mas, diante da falta de evidências, só se pode concluir que são homônimos, e que aquele sesmeiro nada tem a ver com o nosso compositor.

Um inventário que também merece ser citado é da Vila de São João d'El Rey, datado em 1768, de uma "preta forra", Gracia Dias de Oliveira, casada com um certo João Francisco – que foi inventariante (IPHAN-SJR, Inventário nº291).

Outro nome curioso é o de um certo Luís Dias de Oliveira, sem qualquer ligação aparente com os demais Dias de Oliveira até agora citados. Em requerimento datado no dia 6 de novembro de 1798, ele solicita a confirmação da carta de sesmaria de meia légua de terra em quadra na paragem chamada Boa Vista da Aplicação de Nossa Senhora do Bom Sucesso, também um termo da Vila de São José (AHU-MG, cx.146 doc.50).

No século XIX teremos ainda um político sanjoanense de destaque, vereador e capitão, chamado José Dias de Oliveira, "filho legitimo de Manoel de Oliveira e Araújo, e de Antonia Maria da Paixam, já fallecidos; nascido baptizado na Freguezia de Sam José e Sam Lazaro da Cidade de Braga em Portugal" (IPHAN-SJR, Inventário nº180 f.4). O inventariante, neste processo de 1878, foi o padre José Maria Xavier.

Mas o sobrenome Dias de Oliveira parece não ser comum apenas na Comarca do Rio das Mortes.

Há ainda um outro homônimo, da capitania do Rio de Janeiro, e do mesmo modo, sem qualquer relação com o compositor, desta vez um nome de destaque nas artes visuais brasileiras, pintor e professor de desenho na corte carioca, nascido em Santana de Macacu, em 1764, e morto em Campos de Goitacazes, em 1837, também conhecido como "o Brasiliense", cuja vasta documentação biográfica pode ser localizada nos principais arquivos cariocas (em especial BN-RJ e AN-RJ) e citado também em boa parte da bibliografia especializada. Além de suas virtudes profissionais, pois é autor, dentre outras obras, da *Alegoria de Nossa Senhora da Conceição* (Museu Nacional de Belas-Artes - RJ) e *D. João VI e Carlota Joaquina* (Museu Histórico Nacional – RJ), foi professor junto à Aula Pública de Desenho e Figura. Este homônimo tem também o curioso mérito de ter sido o primeiro professor de arte brasileiro a publicar um anúncio em jornal, oferecendo seus serviços, dando como referência sua residência no Rio de Janeiro:

> *Manoel Dias de Oliveira, Professor publico de Desenho e Figura na Corte, tendo adquirido os seus estudos na Corte de Roma, mandado pelo Principe Regente Nosso Senhor, propõe-se a ser util com o ensino de sua Arte por cazas populares, nas horas vagas de sua aula [...] Rua do Rozario, defronte ao Hospício, Nr. 44, espera o sobredito Professor os senhores, a quem se dedicar* (Gazeta do Rio de Janeiro, 29/1/1813).

Antes o pintor já aparecia em meio à "Relação de Pessoas, que tem concorrido para socorro dos vassalos de S[ua] A[lteza] R[eal] residentes em

Portugal", quando contribui com 38$400[78] (GdoRJ, 10/12/1808). Em tempos do colonialismo ditatorial monárquico, e sob qualquer pretexto, como no caso, por ocasião do domínio napoleônico, muitos brasileiros eram obrigados a pagar pesadas quantias em dinheiro diretamente a Portugal, e em especial os servidores públicos, e, com certeza, à custa de grandes sacrifícios pessoais. Daí a relatividade da afirmação, segundo alguns historiadores, que o Brasil deixa de ser colônia, em 1808. Havia ainda, portanto, tais procedimentos que negavam o fato, e confirmavam a condição sim de colônia – afinal, enviar riquezas para a metrópole era a marca registrada do antigo regime.

Concluídas as anotações sobre os homônimos e a infinidade de Dias de Oliveira no Brasil colonial, volta-se ao objeto principal deste estudo: o compositor, do qual ainda muito pouco se sabe sobre suas origens.

A data e o local de nascimento, possível filiação...

O único documento que informa a data aproximada de nascimento de Manuel Dias de Oliveira é o *Rol dos confessados desta Freguezia de S. Antonio da Villa de S. Jozé Comca do Rio das Mortes deste prezente anno de 1795* (IPHAN - Tiradentes). Já que as idades indicadas dos filhos neste censo populacional conferem exatamente com as respectivas certidões de nascimento – o que jamais poderia ser exemplo de regra sobre o rigor dos recenseamentos coloniais, a idade do compositor – 60 anos - também pode ter sido anotada corretamente. Ele teria nascido portanto entre setembro de 1734 e agosto de 1735.

Flávia Toni, em sua brilhante dissertação de mestrado (Toni, 1985), levantou uma interessante hipótese sobre as origens do compositor mulato. Segundo a musicóloga paulistana, Manuel Dias de Oliveira era filho provavelmente de Lourenço Dias de Oliveira (Portugal?, ? – Vila de São José, 1760). Branco, solteiro e possivelmente português, atuou como organista na Vila de São José entre 1756 e 1760, onde pertenceu às Irmandades do Bom Jesus do Descendimento, Caridade de Nossa Senhora da Piedade, Nosso Senhor dos Passos e por fim São Miguel e Almas. Sendo solteiro – o que não era de se estranhar, pois havia muito menos mulheres brancas que homens brancos na primeira metade do século XVIII em Minas, Lourenço Dias de Oliveira pode ter gerado o filho com uma negra ou escrava, costume, aliás, muito comum não só para as Minas, como para todo o Brasil colonial. Se foi realmente seu pai, deve ter sido também seu professor. Em todo o caso, a coincidência de sobrenomes e profissão não pode ser subestimada (ver Toni, 1985 p. 53).

Outra possibilidade é que Manuel Dias de Oliveira tenha sido escravo de Lourenço Dias de Oliveira, e por este alforriado, independente de ter sido ou não seu filho. Neste caso, pode-se estender esta hipótese aos outros Dias de Oliveira, como no caso de Frutuoso Dias de Oliveira, e o inventário deste indica que se tratava de um homem de posses.

Como músico de destaque desde jovem, o que lhe possibilitaria uma situação financeira acima da média dos escravos, é possível também que Manuel Dias de Oliveira tenha comprado sua liberdade através do processo de coartação, já que os artistas devem ter sido os primeiros a se beneficiar desta singular relação entre escravo e proprietário, desenvolvida principalmente na Capitania de Minas Gerais a partir do final da primeira metade do século XVIII (ver sobre este tema a interessante e pioneira pesquisa histórica de Eduardo França Paiva, 1995).

Flávia Toni ainda faz uma comparação entre as origens de Aleijadinho e Manuel Dias de Oliveira. E há muito fundamento nisso. O Aleijadinho, também pardo, era filho do branco Manuel Francisco Lisboa (Portugal; ? – Vila Rica, 1767) e de uma negra (Isabel?). Natural de Portugal, Manuel Francisco Lisboa chega a Vila Rica por volta de 1724. Entre 1730 e 1767, foi arquiteto de destaque em Vila

---

[78] 1 Oitava de Ouro = 1$200 Réis - Conversão oficial válida para o período entre 1751 e 1803 (Maxwell, 1995 p.277), muito embora, houvesse "escassez crônica de moeda", e, por conseqüência, um ágio de até 25%, pois a "taxa vigorante por toda a parte era de **1$500 réis**" (Maxwell, 1995 p.151).

Rica, tendo ao final da vida, assim como Lourenço Dias de Oliveira, pertencido a várias irmandades – Santíssimo Sacramento, São Miguel e Almas, Nosso Senhor dos Passos e Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, em Vila Rica (ver Bazin, 1963 p. 88).

Não se sabe onde Manuel Dias de Oliveira nasceu. Talvez tenha nascido na própria Vila de São José, o que só não se pode comprovar pelo fato de estarem perdidos os registros de nascimento daqueles anos. É provável que o compositor já estivesse na Vila de São José desde 1752, na ocasião, com aproximadamente 18 anos – e sabe-se isto por sua entrada como irmão na Irmandade de São João Evangelista (segundo Santos Filho, 1994 p.57 – não pudemos confirmar este dado em consultas às fontes primárias, devido à impossibilidade de pesquisa junto aos arquivos diocesanos de São João d'El Rey, onde encontra-se depositada toda a documentação paroquial proveniente da Vila de São José). Não há notícia que daquela data até sua morte, em 1813, tenha vivido em qualquer outra vila fora São José, apesar de atividades comprovadas em outros arraiais e vilas mineiras, quer seja como compositor (São João d'El Rey e Congonhas), calígrafo (Igreja Nova da Borda do Campo) ou militar (Arraial da Laje).

Os possíveis professores e o estudo da música...

Caso o compositor seja de fato nascido ou criado na Vila de São José, o que até agora não foi confirmado nem desmentido, certamente ele deve ter sido aluno dos mestres locais, como o mestre-de-capela, padre Paulo Rodrigues de Souza (? – 1751?), o músico de maior prestígio da Vila nos anos 40 do século XVIII, ou o padre Felipe Franco (?-1760?), que atuou pelo menos desde os anos 30 do século XVIII como cantor e compositor de bradados.

É mais provável, no entanto, que Manuel Dias de Oliveira tenha sido aluno do capitão Francisco da Silva Nunes e Souza (Portugal?, 17?? – Vila de São José?, 1803), que além de militar – mas sem soldo - e músico – regente, cantor (tiple) e compositor, era também tabelião e pintor. As atividades como pintor são as mais antigas, e remontam ao ano de 1737. No ano seguinte, Ângelo de Siqueira esteve nas minas do Rio das Mortes, o que se sabe através do documento já citado, existente em São Paulo (Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, Processos Gerais Antigos – Crime, São Paulo, Francisco de Almeida Lara, 1739). É bem provável, portanto, que tenha havido um contato entre os dois compositores de solfa. Francisco da Silva Nunes e Souza compôs diversas obras "a dois coros", provavelmente desde o ano de 1745 (obras perdidas, mas com registros de pagamento e execução). Um exemplo disso há no Livro de Receita e Despesa (1737-1760) daquela que foi a Irmandade mais rica da Vila de São José, a Santíssimo Sacramento, quando, entre 1760 e 1761, o compositor ali residente, Francisco da Silva Nunes e Souza, recebe uma grande quantia em dinheiro pela composição musical, e os instrumentistas, que vieram de São João d'El Rey, recebem uma outra soma à parte: "Pello q se deu a Franc° da Sª Nunes da Muzica 280$000 / Pello q se deu aos muzicos de São João 52$600" (Flávia Toni, 1985 p.112). Trata-se de uma das maiores quantias paga a um músico em todo o ciclo do ouro. É curioso, no entanto, que o nome de Francisco da Silva Nunes e Souza não esteja incluído em nenhum catálogo temático.

Trato aqui de arrolar duas novas informações sobre este personagem setecentista da Vila de São José, ainda tão pouco conhecido.

A primeira diz respeito à atividade como tabelião. Numa autenticação cartorial para o processo de concessão de uma sesmaria – que só receberia um despacho favorável de Lisboa, em 1779 - a um tal Caetano Nunes Pereira, datada em 1772, observa-se o autógrafo do capitão, músico e pintor, procedido da função de "Tabelião do judicial publico" (AHU-MG, cx.145 doc.36), o que indica tratar-se de alguém com certo prestígio social na época.

Outra informação diz respeito a um projeto religioso, por ocasião de um requerimento seu, despachado em Lisboa, no dia 13 de maio de 1772: "Diz Francisco da Silva Nunes e Souza, morador na Villa de S. Jozê, Minas, Comarca

do Rio das Mortes, q' elle pella grande devoção, q' sempre teve e tem a Senhora do Monte do Carmo fez promeça de lhe mandar erigir huma ermida" (AHU-MG, cx.102 doc.47). Nunes e Souza solicita a José I a autorização também para dispor de um ermitão[79] para pedir esmolas, a fim de conseguir meios para a edificação da dita ermida.

Por fim, vale ainda a observação que durante o tempo em que Lourenço Dias de Oliveira esteve ativo como organista na Vila de São José, seu nome esteve, por diversas vezes, associado a Francisco da Silva Nunes e Souza, o que consta de recibos que assinaram conjuntamente por trabalhos realizados. É provável, portanto, que não só atuassem juntos, mas que tivessem também algum laço de amizade.

As atividades como músico – compositor e regente...

O documento mais antigo que se conhece de Manuel Dias de Oliveira como compositor data de 1769, "da Muzica a M^el Dias a dois coros", composta para a Irmandade de Nosso Senhor dos Passos, pela qual recebeu 32 oitavas de ouro (Toni, 1985 p.57).

Da Vila de São José, por enquanto, só foram encontrados documentos sobre suas atividades de compositor entre 1769 e 1798[80]. É provável, no entanto, que ele deve ter atuado antes de 1769. Permanece a dúvida, se ele atuou também depois de 1798. A julgar pelos documentos existentes, os anos mais produtivos em sua vida foram os primeiros da década de 70 do século XVIII, quando chegou a monopolizar as encomendas musicais das principais irmandades da Vila de São José. Como exemplo, podemos citar os anos de 1772 e 1773, quando recebe das Irmandades do Santíssimo Sacramento e da Nosso Senhor dos Passos, um total de 298$080. É possível que esta quantia inclua o pagamento a outros músicos e cantores, mas também não se pode provar que Manuel Dias de Oliveira não a tenha recebido sozinho, ou pelo menos a maior parte.

Para que possamos comparar os vencimentos de Manuel Dias de Oliveira com outro artista mineiro, o Aleijadinho, basta verificarmos que, em 1781, o escultor recebeu o pagamento anual de 200$000 da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Sabará (Bazin, 1963 p.109). Manuel Dias de Oliveira, no ano anterior, em 1780, recebeu da Irmandade do Santíssimo Sacramento, da Vila de São José, só pela música da Semana Santa, a quantia de 72 oitavas de ouro– equivalente a 108$000. Ou seja, para uma semana de trabalho, Manuel Dias de Oliveira recebeu 54% do que o Aleijadinho recebera em um ano.

Outra comparação possível é em relação àquele que recebia um dos maiores salários da capitania: Tomás Antônio Gonzaga. O poeta árcade recebia pelos seus serviços como "Ouvidor Geral da Comarca de Villa Rica" o "ordenado" anual de "500$000" (BN-RJ, II.14.4.5 f.6), além de uma "ajuda de custo" de "400$000" (BN-RJ, II.14.4.5 f.2). O *Dirceu* ganhava por ano, na década de 1780, portanto, um total de 900$000. Pelo menos, em 1773, ano em que há registros de documentos com a maior soma em pagamentos, os vencimentos de Manuel Dias de Oliveira não passam de 150$000. A opulência, portanto, não era seu caso, nem de Aleijadinho[81].

O registro redigido pelo próprio Manuel Dias de Oliveira - que como já vimos, além de músico e capitão era também calígrafo - da entrada de sua mulher, Ana Hilária, em abril de 1769, na provavelmente também sua Irmandade dos Escravos de Nossa Senhora da Piedade, indica a profissão *mestre de muzica*

---

[79] Uma vez arrecadado o dinheiro, o ermitão se tornava o fabriqueiro, por ocasião da construção da ermida ou capela. Mas neste caso, é provável que o projeto não tenha tido êxito, visto que não há, hoje, qualquer capela ou igreja do Carmo em Tiradentes ou cercanias.

[80] O último pagamento conhecido, já em tempos do esgotamento das minas, foi transcrito pela RAPM, Ano XXVI, maio de 1975, Documento Nº 232, p.240: *Conta do rendimento e despesa que houve nesta Câmara da Vila de São José do Rio das Mortes, no ano de 1798. DESPESA ... Ao Capitão Manoel Dias de Oliveira, pelas músicas que aprontou para a função ... 22$800 Ref.: AHU - Minas Gerais – Caixa 58 (1788-1799) e Caixa 36 (1751-1799).*

[81] O ouro do Brasil, no entanto, servia para a manutenção de uma opulência muito maior no Reino. Na Corte de José I, por exemplo, o compositor David Perez recebia o "fabuloso salário anual de 2.000$000" (Nery, 1991 p.100).

do marido. Portanto, ele mesmo se intitulava professor de música. São indícios de que ele era professor e até tenha tido uma escola de música, e que esta foi sua principal fonte de renda, ao lado do ofício de compositor.

É ainda curioso observar que nos recibos de trabalhos musicais não há uma única indicação sequer sobre sua atuação, quer seja como cantor, organista, ou instrumentista, quer seja um instrumento de cordas ou sopros - o que não deixa de ser raro para um músico do século XVIII. É provável que tenha realizado algumas destas tarefas, mas nenhum documento conhecido até agora comprova tais atividades. Em todos os casos, Manuel Dias de Oliveira recebia como chefe do serviço musical, o que não se pode determinar com precisão a cada caso, se só foi o regente, só o compositor, ou ambos simultaneamente.

Sobre as patentes militares...

Manuel Dias de Oliveira foi militar pelo menos desde 1769, como alferes, e promovido, em 1771, a capitão, patente que exercerá até sua morte. Mas é bem provável que nunca tenha recebido qualquer soldo.

O posto militar, destinado aos que não recebiam soldo, era antes uma honraria social. Esta política de distribuição de patentes a não profissionais, foi aprimorada pelo Marquês de Pombal, inspirado em velhas estratégias de domínio colonial. O astuto ministro de José I – e a prática permaneceu até João VI - objetivava a interação das forças metropolitanas com os povos subordinados na Colônia, justamente para atenuar as tensões sociais e propiciar à Coroa os mesmos lucros do colonialismo, mas correndo talvez menor risco de levantes. Por isso, até os "pardos" se tornavam oficiais, não obstante os problemas devido à uma série de contradições[82].

O documento referente à primeira patente foi localizado em pesquisa conjunta com meu compadre, o musicólogo e pesquisador Diósnio Machado Neto, no Arquivo Público Mineiro, em Belo Horizonte. Trata-se do *Registro de Patentes de Officiaes 1769-1770,* da *Secretaria do Governo Geral das Minas,* livro rubricado por *Henriques* em Lisboa, a 2 de julho de 1766*:*

> *Manoel Diaz de Olivr^{a}/Nombram^{to} de Alfe^{res} dos pardos da ordenanca da V^{a} de S. Joze do R^{o} das mortes/Dom Joze Luis de Menezes Abranches Castello Branco e N^{o} Conde de Valladares do Concelho de El Rey meu Senhor e Comendador das Comendas de São Julião de Montes Negros Guião da Castanheira Santa Maria de Viade Santa Maria de Cazaes e São Sebastião de Alpriade da Ordem de Ex. P^{e} Gov^{or} e Cap^{m} Gen^{al} da Cap^{nia} de Minas Geraes/Porquanto seja eu por prover o posto de alferes da Comp^{a} de Ordenanca dos homens pardos libertos do Distrito da V^{a} de S. Joze Comarca do R^{o} das Mortes de que he Cap^{am} Francisco Joze Cardozo [...] se preciso prover no dito posto em pessoa idonia e concorrera os requizitos necessarios no dito Manoel Diaz de Olivr^{a} para bem exercer, e esperar dele que em tudo o deg^{o} for encarregado do real serviço e suas obrigação* [sic] *se havera em igual constancia do bom conceito que forma de sua pessoa hei por bem de nomear e criar e prover como por esta faço/em virtude da real ordem de 22 de março de 1766 firmada da sua real mão ao dito M^{el} Diaz de Oliveyra com o posto de Alferes da Companhia dos Homens Pardos Libertos do Distrito da Villa de Sao Joze da Comarca do R^{o} das Mortes de que he Cap^{am} Francisco Joze Cardozo, como Alferes sera obrigado a residir no Distrito da mencionada Comp^{a} pena de que não fazendo se lhe dar baixa na forma das ordens de Sua Magestade e exercera o dito posto enquanto eu o houver por bem, e como o Senhor não mandar o contrario [...] o referido posto gozara de todas as honras e privilegios que em razao dele pertencerem pelo que o Capitão mor das Ordenanças da dita Villa e seu termo Manoel Antunes Nogr^{a} lhe dava pessoa e juramento dos Santos Evangelios na forma dos regimentos e o conhecia por Alferes da mencionada Companhia com [...] de honra e estima e da mesma forma o Cap^{am} e officiaes subalternos e soldados dela em tudo o obedeçam no que for pendente ao real serviço como deve e são obrigados e por firmeza de tudo lhe mandei passar o prezente por mim assinado e sellado e o modelo de minhas armas que se cumprira integralmente com o nele se contém/Registrando-se nos livros da Secretaria deste Governo e Camara respectiva onde*

---

[82] Ver Lange, 1966 p.58/85 – sobre a lei de 6 de janeiro de 1773, onde foram "admitidos todos os oficios, honras e dignidades, sem que lhes obste a diferença de cor". Mas esta lei já vigorava anteriormente. Em 1765, temos o relato de Morgado de Mateus, quando chegava a São Paulo como Governador, e já mencionava "as novissimas Leys de Sua Magestade" (Duprat, 1995 p.51), pelas quais um suposto mulato, Antônio Manso da Mota (Sabará, ca.1731 – São Paulo, 181?), não poderia ser impedido de exercer o cargo de mestre-de-capela. Logo no ano seguinte, Manuel Dias de Oliveira já seria nomeado alferes, e, portanto, esteve entre os primeiros mulatos brasileiros com patente de oficial.

> *mais [...]. Dado em Villa Rica do Ouro Preto a 26 de setrº de 1769/O Secretario do Governo de Minas Gerais Joze Luiz Sayão a fez escrever = Conde de Valadares = Lugar do sello = Nombramento porque o Ex. ha por bem de nomear e prover na forma do nosso regulamento em observancia da Real Ordem de Sua Mag^{e} de 22 de março de 1766 firmada de sua real mão a Manoel Diaz de Olivr^{a} no posto de Alferes da Comp^{a} de Ordenança dos Homens Pardos Libertos do Districto de S. Joze de que he Cap^{am} Francisco Joze Cardozo da Comarca do Rio das Mortes. E tudo na forma que nela se declara para Vossa Ex^{a} Reg^{da} a folha do verso do L. de Regº de Patentes e Nombramentos do Governo e que atualmente serve nesta Secretaria de Minas Gerais/V^{a} Rica 26 de 7brº de 1769 = Joze Luiz Saião = cumprasse e reg^{e} Villa Rica 6 de dezembro de 1769 = Barreto/e registrado e conferido como proprio a que me reporto. V^{a} Rica 6 de dezembro de 1769 Annos eu Antº da Motta e Mag^{es} Escrivão/e assinei Antº da Motta Mag^{es}* (APM. Seção I/Registro de Patentes de Oficiais/1769-1770/f.74-75).

Este documento é repleto de formalismos burocráticos, e, muito pobre quanto às informações de interesse biográfico. É lamentável que nestas nomeações militares nem sequer a naturalidade ou filiação do interessado fosse mencionada. Do documento pode-se compreender, tão-somente, que ele fora nomeado alferes por José I, em Lisboa, no dia 22 de março de 1766, e provido no posto pelo Conde de Valadares, em Vila Rica, no dia 26 de setembro de 1769. Manuel Dias de Oliveira seria alferes junto à Companhia dos Homens Pardos Libertos do Distrito da Vila de São José, cujo capitão era então Francisco José Cardoso. Ambos estavam subordinados a Manuel Antunes Nogueira, o capitão mor das Ordenanças da Vila de São José, incluindo-se aquele distrito. O alferes compositor, por fim, ficava obrigado a residir na Vila de São José, o que não representava qualquer mudança no seu *modus vivendi*.

O segundo documento referente às patentes militares do compositor foi localizado junto ao Arquivo Histórico Ultramarino, em Lisboa. Este documento encontra-se dividido em duas partes. Na primeira, há a seguinte solicitação de Manuel Dias de Oliveira:

> [...] *de confirmação Lx^{a} 23 de 7^{bro} de 1772/Diz Manoel Dias de Olivr^{a} assistente na Comarca do Rio das Mortes, q' pela Carta e patente juntas se mostra ser o supp^{cte} eleito pello Conde de Valadares Governador das Minas Geraes no posto de Capp^{am} da Ordenança de pé dos homens pardos libertos do districto da Lage da Freg^{za} da V^{a} de S. José do Rio das Mortes novam^{te} creada e estabelesida no d^{to} districto, e p^{a} Legitimam^{te} confirmado no d^{to} Posto/Pa V. Mag^{e} seja servido mandar-lhe passar hua Carta de Confirmasão/ER M^{ee}/*[...] *em 5 de 8brº de 1772* (AHU-MG, cx.103 doc.54).

Trata-se de uma cópia de um requerimento de Manuel Dias de Oliveira a José I, solicitando ser confirmado no exercício do posto de capitão. O compositor refere-se a um anexo – "a carta e patente juntas", o qual demonstra já ter sido promovido a capitão pelo Conde de Valadares, no dia 10 de junho de 1771, justamente para uma ordenança recentemente criada, no Distrito da Laje da Freguesia da Vila de São José. O oficial Pedro Teixeira de Carvalho, na Vila de São José, deu posse ao "cargo e juramento na forma que manda o regulamento", no dia 8 de julho de 1772.

Segundo o *Mapa dos Regimentos* de 1787 (AHU-MG, cx.126 doc.15), havia um Regimento de Cavalaria de Homens Brancos da Vila de São José, comandado pelo Coronel Severino Ribeiro, um Terço de Infantaria de Homens Pretos e Pardos da Vila de São José, comandado pelo mestre-de-campo Joaquim Pereira da Silva, e por fim, um Regimento de Infantaria de Homens Brancos e Pardos do Termo [Distrito] da Vila de São José, comandado pelo coronel Miguel Teixeira da Silva. Pode-se concluir, portanto, que a companhia, da qual Manuel Dias de Oliveira era alferes, pertencia ao Regimento de Infantaria. Já quando se torna capitão, sua companhia pertencerá ao Terço de Infantaria.

Só um único documento cartorial?...

Mesmo que sem maior valor biográfico, não deixa de ter algum interesse um documento cartorial da Vila de São José, datado em 14 de outubro de 1776, onde encontra-se descrito um negócio imobiliário efetuado "em casas do Capitão Manoel Dias de Oliveira".

Trata-se da venda de um imóvel pelo valor de 384$000. O vendedor é “Antonio Gracia [sic - ou Grassia?] de Mello, morador desta Villa”. A compradora é “Ignes Maria de Andrade, moradora no suburbio desta Villa”. Ao lado da assinatura de Manuel Dias de Oliveira, aparece também como testemunha o nome de David de Miranda Pereira (IPHAN-SJR, Livro de Notas, 1º Ofício / São José, 1775-1777. f.223-225). Em todo caso, o fato de uma escritura de venda ter sido passada em sua casa, sendo ele próprio uma testemunha, não deixa de ser uma indicação de que o compositor gozava de um certo prestígio e credibilidade na Vila de São José.

Casamento, mulher, filhos e escravos...

Manuel Dias de Oliveira casou-se ao que sabemos pela primeira e única vez com a mulata Ana Hilária (Vila de São José, 1753/4-1824), provavelmente no início do ano de 1769, ele então com 35 e ela com 15 anos, aproximadamente. Ainda não foi localizada a certidão de casamento, documento que poderia esclarecer tantas dúvidas sobre as origens do compositor. O casal teve pelo menos 10 filhos legítimos, todos nascidos na Vila de São José: Maria Inácia das Virgens (1769-1850), Marcelina Maria Antônia (1772-1840), Francisco de Paula (1774-1829), Manuela (1776-?), Ana Maria (1780-?), Manoel (1781-?), Ana (1783-?), José (1784-?), Lourenço Justiniano (nascido e morto em 1786), cujo nome talvez tenha sido uma homenagem ao avô ou antigo “proprietário” de seu pai, e Teresa (1789-?), tendo sido esta última, mãe em 1829, mas o bebê morreu ao nascer. Ainda há o registro talvez de um décimo primeiro filho, de nome Severino (1788-?), batizado como “exposto em casa”, que significa tratar-se de um agregado ou filho adotado. No momento, contudo, não há maiores informações disponíveis. Dos filhos de Manuel Dias de Oliveira, só foi encontrado, até o presente momento, o registro de casamento de Francisco de Paula Dias de Oliveira, que seguiu a profissão do pai. Ele casou-se com Ana Balbina da Conceição, em 1798, e teve 5 filhos.

Só recentemente tem-se a idéia aproximada da data de seu nascimento, graças ao “Rol dos Confessados da Freguesia de Santo Antônio da Vila de São José”, documento localizado por Olinto Rodrigues dos Santos Filho (Santos Filho, 1994 p.55-56). Neste censo, datado em 26 de agosto de 1795, surgem alguns dados novos sobre Manuel Dias de Oliveira, sua família e escravos, contidos na relação de moradores da Vila de São José.

O documento, hoje arquivado em Tiradentes (IPHAN - Tiradentes, Sobrado Ramalho), encontra-se em excelente estado de conservação e conta ainda com a encadernação original do século XVIII. Tratamos aqui da transcrição do trecho referente ao compositor, fruto de uma consulta direta ao documento:

Rol dos confessados desta Freguezia de S. Antonio da Villa de S. Jozé Com^{ca} do Rio das Mortes deste prezente anno de 1795

applicação da Matriz

Fogos	Pessoas	Matriz	Mayores	Menores	Chrisma
510	*2918*	*Cap. M^{el} Dias de Oliv^{a} p. 60*	*A*		
	2919	*Anna Hilaria m^{er} p. 41*	*A*		
		F^{os}			
	2920	*M^{a} 26*	*A*		
	2921	*Marcel^{a} 23*	*a*		
	2922	*Fr^{co} 20*	*a*		
	2923	*M^{el} 14*	*a*		
	2924	*J^{ze} 10*		*c*	
		Esc.			

	2925	*Fca 19*		*c*	
	2926	*Miguel ang. 35*		*c*	
	2927	*ibi João Fco crl. F. s. 52*	*A*		

Fonte: IPHAN-Tiradentes (documento não catalogado)

Applicação = Relação de fiéis da Igreja Matriz de Santo Antônio.
Fogos Nº510 = O número da residência na Vila de São José.
Pessoas do número 2918 ao 2927 = Moradores na casa do capitão Manuel Dias de Oliveira em 1795, contados no total de habitantes da vila.
p. = Indica que tanto o compositor como sua mulher, Ana Hilária, eram "pardos" – nome genérico para qualquer mistura, entre brancos, negros e índios, mesmo que, na maior parte destes casos, fossem mulatos.
60 = O número à frente do nome indica a idade, e no caso de Manuel Dias de Oliveira, 60 anos.
Mer. = Ana Hilária, de 41 anos, é a mulher do compositor.
Fos = Relação de filhos do casal e suas respectivas idades, os quais moravam naquele ano com os pais: Maria Inácia das Virgens (26), Marcelina Maria Antônia (26), Francisco de Paula (20), Manoel (14) e José (10).
Esc. = Relação de escravos.
crl. = Crioulo.
F. = Forro.
s. = Solteiro.

Por fim, na última página do Rol dos Confessados, aparecem as assinaturas: Joaõ Martins Lopes – Coadjutor / 26 de agosto de 1795 / Vigr. Encomº Mel Gomes de Sz / Comprasse e Registrasse S. João / 31 de agosto de 1795 / Per Castro (IPHAN-TI).

Nota-se que moravam naquela casa, que se fosse pequena, certamente se viveria muito apertado ali, além do casal Manuel e Ana Hilária com seus 5 filhos, uma escrava chamada Francisca de 19 anos (que morreria no ano seguinte, em 1796), um escravo de nome Miguel, natural de Angola, de 35 anos, e ainda um crioulo (provavelmente um negro nascido no Brasil), forro e solteiro, de nome João Francisco, já com 52 anos. Em outros documentos há ainda mais registros de escravos de Manuel Dias de Oliveira, como Maria, que morreu em 1788, Inácia, que era mulata, e morreu em 1790, e Gracia Angola (sem datas), que teve uma filha chamada Joaquina, em 1775 (ver Toni, 1985).

Manuel Dias de Oliveira e a Inconfidência Mineira...

A Inconfidência Mineira (1789) foi o movimento republicano mais importante do período colonial, visavando também a independência do Brasil. Seus dois principais núcleos situavam-se nas comarcas de Vila Rica e no Rio das Mortes (Vila de São João d'El Rey e Vila de São José), sendo que Manuel Dias de Oliveira conviveu muito proximamente com todos os principais revolucionários deste segundo núcleo.

O contato direto mais próximo e por mais tempo o compositor manteve, por certo, com os irmãos Toledo, naturais de Taubaté. Os pais se chamavam Timóteo Correia de Toledo (que depois de viúvo se tornaria padre) e Úrsula Isabel de Melo. A família Toledo estava entre as mais ricas do Vale do Paraíba. Pelo inventário da mãe[83], do ano de 1759, podemos observar o rol de filhos:

1º Carlos de idade de 29 anos pouco mais ou menos.
2º Luiz de idade de 20 anos pouco mais ou menos.
3º Maria Anna de Toledo cazada com o capitão Antonio Joze da Motta.
4º Antonio de idade de 15 anos pouco mais ou menos.
5º Bento de idade de 12 anos pouco mais ou menos.

[83] Museu Municipal de Taubaté, Inventário de Úrsula Isabel de Mello, 1759.

6º Anna de idade de 10 anos pouco mais ou menos.
7º Angella de idade de 7 anos pouco mais ou menos.
8º Joaquim de idade de 5 anos pouco mais ou menos.

O padre Carlos Correia de Toledo e Melo (Taubaté, 1730 – Parati, 18??), o primogênito, foi um dos principais líderes da Inconfidência Mineira. Tornando-se padre em São Paulo, em 1760, estudou posteriormente em Coimbra. Viveu como vigário colado na Vila de São José desde 1776, até ser preso, em 1789. Ele batizou José, filho de Manuel Dias de Oliveira, em 11 de novembro de 1784 (Toni, 1985 p.147).

No entanto, um erro cometido pelo padre Carlos Correia de Toledo e Melo talvez tenha selado a sorte da Inconfidência Mineira. Ele tentou aliciar justamente o mais poderoso militar da Capitania, Inácio Correia Pamplona, que poucos dias depois, ao invés de aderir ao movimento, delatou o fato ao Visconde de Barbacena, então Governador de Minas Gerais. Talvez seja oportuno, aqui, o registro daquele fatídico momento. Eis o trecho da carta denúncia, datada no dia 20 de abril de 1789, escrita por aquele rico mestre-de-campo a seu compadre, o Governador:

"No dia 29 de março [de 1789] fui convidado pelo Reverendo Vigário Carlos Correia de Toledo para ir a Semana Santa à dita Vila [de São José]; e fui à Procissão dos Passos, onde o dito vigário me disse em conversa que se tratava de um levante[...] E como era dia de Sermão e de noite fomos visitar as igrejas, não deu tempo para mais; no outro dia de madrugada vim-me embora com a promessa de tornar, e para isso deixei logo o meu vestido [da irmandade do Nosso Senhor dos Passos]" (Autos da Devassa da Inconfidência Mineira, Vol.I p.109).

Naqueles anos, Manuel Dias de Oliveira havia arrematado quase todos os serviços para a Irmandade de Nosso Senhor dos Passos, a responsável por aquelas procissões na Semana Santa, para a qual ele havia composto as diversas séries de motetos[84]. Embora não tenha sido encontrado o recibo de pagamento para a função de 1789, é bem provável que o capitão e compositor estivesse atuando nela, de alguma maneira. Ele estaria assim muito próximo a todos estes personagens.

E Inácio Correia Pamplona, voltando para sua fazenda nos arredores de Prados, afirmou então ter caído do cavalo, motivo pelo qual não iria mais a outras procissões na Vila de São José.

A desculpa do sertanista causou grande aflição ao padre taubateano, que começava a se preocupar com o futuro da conjuração[85].

Eis o desfecho da carta denúncia de Inácio Correia Pamplona ao Governador:

"Escrevi ao vigário que, por conta das minhas enfermidades, me dispensasse, e perguntando eu ao mulato: *que lhe disse o vigário?* (por que me não respondera a minha carta), disse que a recebera e que se pusera a passear, e a bater com a carta na cabeça, e que dissera ao mulato: *se te quiseres ir, em cima daquela mesa está o vestido; leva-o, que a doença de teu senhor é de mentira*" (ADIM, Vol.I p.110).

---

[84] Sobre o repertório escrito a dois coros, encomendado pela Irmandade de Nosso Senhor dos Passos da Vila de São José, esta prática foi regulamentada e tornada obrigatória a partir do ano de 1745, tendo persistido pelo menos até o ano de 1811. Um exemplo desta deliberação encontramos num livro da Irmandade de Nosso Senhor dos Passos, datado em 8 de março de 1789: „p^{a} efeito de resolverem a função p^{a} Porcição do S^{or} dos Passos, q a mesma Irman^{de} costuma fazer todos os annos, e uniformen^{te} foy determinado se fizesse a dita Porcição em a quinta Dominga da prezente quaresma, com a suleni^{de} posivel, com doys sermoys a Sahyda e entrada da Porcição, com Muzica a doys coros dando cera aos RRPP q acompanharem a dita Procição como também aos Muzicos, sendo feita toda a despeza acusta dos rendim^{tos} da mesma Irman^{de}" (Toni, 1985 p.93).

[85] Se por um lado, o padre Carlos Correia de Toledo e Melo tentava aliciar desastrosamente o conquistador dos quilombos da região de Bambuí, que se tornava então um delator; seu irmão, o sargento-mor Luiz Vaz de Toledo Piza, havia cometido erro ainda maior, pois chamou para o levante o grande traidor, o coronel Joaquim Silvério dos Reis Montenegro, da vizinha Igreja Nova da Borda do Campo (ver Sales, 1999 p.166).

O segundo mais velho entre os irmãos Toledo, Luiz Vaz de Toledo Piza (Taubaté, 1739 – Cambembe, 1795), seria nomeado sargento-mor da dita Vila, e do mesmo modo, participaria ativamente da dita conjuração.

Consta também, nos Autos da Devassa da Inconfidência Mineira, outro episódio de interesse, o qual teve, por certo, a figura de Manuel Dias de Oliveira como testemunha: segundo João Dias da Mota, sobre as acusações contra o sargento-mor Luiz Vaz de Toledo Piza, e esta informação foi obtida durante os interrogatórios por ocasião do processo da devassa, este inconfidente teria dito na Vila de São José, diante dos músicos[86], que "com o fagote[87] que trazia à cinta, havia de cortar a cabeça do General [Visconde de Barbacena]. E que tudo quanto ali estava assim o ouviu, até os músicos" (ADIM, Vol.I p.178).

O quarto filho da família Toledo, muito embora não tenha vivido com os irmãos inconfidentes na Vila de São José, é igualmente um personagem de interesse histórico-literário. Trata-se do reverendo padre mestre frei Antônio de Santa Úrsula Rodovalho (Taubaté, 1744 – Rio de Janeiro, 1817), radicado no Rio de Janeiro, "mencionado como um dos quatro oradores máximos da tribuna religiosa no Brasil" (Pompeo, 1929 p.134). Foi nomeado bispo de Angola, em 1810, mas não chegou a tomar posse do cargo. Rodovalho é autor de pelo menos duas obras sacras: *Oração fúnebre á memória do* (...) *Marquez de Lavradio,* publicada em Lisboa, em 1791, e *Oração de acção de graças,* (...) *pelo nascimento da* (...) *Princeza da Beira,* recitada, em 1793, e publicada, em 1809, no Rio de Janeiro (ver Borba de Moraes, 1969 p.303).

Já Bento Cortes de Toledo (Taubaté, 1747-1843), portanto o sexto filho, com processo para se tornar padre em 1780, em São Paulo (ACSP - Processo de Habilitação de *Genere et Moribus* - nº3/80/2037), também vai às Minas, para viver e trabalhar ao lado de seus irmãos, e ainda de um outro padre, seu primo, também de Taubaté, Bonifácio da Silva Toledo, que anteriormente havia morado em Cunha, e posteriormente, ocupou a capelania de Oliveira, também na Comarca do Rio das Mortes (sobre Bonifácio ver também Pompeo, 1929 p.130-131). Pelas atividades dos Toledo fica claro a distribuição de tarefas: O primo Bonifácio e o irmão Bento cuidavam da igreja, enquanto Carlos ficava com o tempo mais livre para tratar dos mais variados negócios que possuía, quer seja como minerador, agricultor ou agitador político.

Não pudemos determinar com certeza quando Bento Cortes de Toledo deixa as Minas, mas em 1792 já vendia, na Vila de São José, uma casa por 200$000 a um tal Rodrigo Francisco Viana (Livro de Notas, 1792, 1º Ofício / São José - IPHAN-SJR). Estaria ele providenciando sua mudança?

O fato é que Manuel Dias de Oliveira e o padre Bento Cortes de Toledo se encontraram freqüentemente durante todo o tempo em que este trabalhou como coadjutor na Vila de São José. Estiveram juntos por ocasião das atividades profissionais de ambos, e também em cerimônias religiosas, pois o padre batizou o filho Manuel, em 1781, e o exposto em casa Severino, em 1788 (Toni, 1985 p.146-147). Imaginamos que talvez houvesse uma correspondência tardia entre ambos, se é que se tornaram amigos. O fato é que não encontramos nenhum acervo pessoal do padre, apenas informações formais sobre ele. Tudo isto pelo desejo de localizar pelo menos uma única carta de caráter pessoal de um músico mineiro do período colonial.

Seus irmãos estavam no exílio, condenados que foram por Maria I, em 1792, pelo levante. E Bento Cortes de Toledo consegue logo um excelente emprego, agora próximo ao irmão Rodovalho: ele foi nomeado, junto ao Bispado do Rio de Janeiro, no dia 5 de novembro de 1798, visitador ordinário das igrejas e comarcas do continente do sul e todo o território do Rio Grande de São Pedro. No ano seguinte, em 1799, no mesmo bispado do Rio de Janeiro, passa a ser também o vice-reitor do Seminário Episcopal de São José. No dia 19 de setembro de 1802

[86] Naquela altura, o compositor era ainda o músico mais importante da Vila de São José, ativo que estava como compositor, regente e responsável junto às mais diversas funções.

[87] O "fagote" não significava aqui o instrumento musical, e sim uma espécie de facão.

foi apresentado pelo Príncipe Regente, o futuro João VI, como vigário colado em sua terra natal, portanto junto à Igreja Matriz da Vila de São Francisco de Chagas de Taubaté, tendo sido confirmado e constituído no cargo, pelo bispo de São Paulo, Mateus de Abreu Pereira, no dia 13 de outubro de 1803, dia da posse na dita função. No dia 26 de outubro de 1810 aumenta seus poderes, passando a ser simultaneamente também vigário de vara da nova Comarca de Taubaté, que abrangia as vilas de Pindamonhangaba, São José [Vale do Paraíba] e Jacareí.

Há ainda dois documentos seus de interesse. O primeiro, datado em 18 de março de 1809, trata-se de um requerimento para que pudesse ser condecorado com a Ordem de Cristo. Já em 1818, novamente em solicitação a João VI, "supplica a V. Ma^{ge} a Graça de o condecorar com a Murça Honoraria da Real Capella desta Corte". Neste último documento, ainda, o padre taubateano argumenta que havia trabalho nos três bispados, "por espaço de trinta e oito anos": Mariana ("Vigário Encommendado"), Rio de Janeiro ("Vizitador do sul e Vice-Reitor do Seminario de São José, pelos anos de 1799 e 1800") e São Paulo ("Vigario Collado da Freguezia de Taubaté e Vigario de Vara da respectiva Comarca") (BN-RJ, C-632,1 – esta pasta contem todos estes documentos e processos sobre o padre Bento Cortes de Toledo). No entanto, não há confirmação, por estes documentos da Biblioteca Nacional, se o dito padre recebeu o Hábito de Cristo e a Murça Honorária. Mas é provável que sim.

Pelo que pudemos observar nos registros manuscritos da Cúria Metropolitana de Taubaté, o padre estará profissionalmente ativo ainda até o final dos anos 20 do século XIX.

Em seu testamento, reproduzido em seu inventário, de 1843, o rico padre confessa seus "pecados" – talvez temendo o inferno diante da morte eminente, e assume dois filhos naturais: A primeira, "Constancia cazada com Manoel Alves Moreira Barbosa em São Carlos", para a qual deixou como herança a quantia de 400$000, "por ser [filha] de mulher casada e quando eu já sacerdote". Já havia também "reconhecido por filho a João Nepomuceno de Toledo", "já falecido". Outra curiosidade é seu desejo de não haver música em seu funeral: "e quando os senhores sacerdotes me queirão fazer officio por uma generosidade sera sem muzica e dirão Missa de corpo presente" (Museu Municipal de Taubaté – Cartório do 2º Ofício, Livro de Registros e Testamentos, 1842-1844).

Certamente o padre Bento Cortes de Toledo conheceu muitos detalhes da vida em Minas colonial, não só sobre a arte e cultura, esteve próximo a Manuel Dias de Oliveira como poucos, vivenciou dentro de sua própria casa a conjuração mineira, mas infelizmente parece que tudo isso não lhe pareceu de interesse para deixar relatado em crônica. Continuará esquecido.

Outro condenado pelo levante, que também conviveu diretamente com Manuel Dias de Oliveira, nos primeiros anos da década de 1770 – e justamente durante a fase mais produtiva de sua carreira - foi o cônego Luís Vieira da Silva (Arraial da Soledade, 1735 – Angra dos Reis?, 180?), antecessor do padre Carlos Correia de Toledo e Melo como vigário na Vila de São José. Trata-se de uma figura emblemática da Inconfidência Mineira, pois era tido, em seu tempo, não só como um dos principais oradores de Minas, como também proprietário de uma das maiores bibliotecas do Brasil na época (ver Frieiro, 1981)[88].

E por fim, há ainda mais dois inconfidentes de proximidade incontestável a Manuel Dias de Oliveira: o capitão José Resende Costa, (Lagoa Dourada, 1730 – Cabo Verde, 1798) e seu filho, o futuro conselheiro José de Resende Costa (Paróquia ou Arraial da Laje, 1765 – Rio de Janeiro 1841).

---

[88] E neste sentido podemos até refletir sobre o fato de que a escassez de partituras musicais não oriundas de Portugal, talvez esteja em contradição com a variada literatura já importada na segunda metade do século XVIII. Se a circulação de livros ilustrados, mesmo que proibidos, possa ser comprovada naqueles tempos coloniais mais fechados por documentos, como justamente o rol de bens confiscados em 1789, junto ao cônego inconfidente Luiz Vieira da Silva, cuja biblioteca continha os principais nomes da literatura e filosofia européia da época - não nos parece que o repertório musical tenha tido a mesma sorte.

O pai foi colega de patente militar, visto que era capitão da Companhia de Cavalaria Auxiliar do mesmo Distrito da Laje (AHU-MG, cx.113 doc.54/Boschi, 1999 Vol.II p.104), justamente onde Manuel Dias de Oliveira era capitão da Ordenança de Homens Pardos Libertos. O capitão José de Resende Costa adquiriu a fazenda dos Campos Gerais, na Paróquia da Laje, que deu origem ao futuro arraial (hoje Resende Costa).

O madrigal [este gênero é por nós definido] *Herói que busca*, a 8 vozes, sem *Basso*, arquivado na Lira Sanjoanense (ver também Neves, 1997 nº29 p.41), um exemplo raro de obra profana de sua pena, segundo Adhemar de Campos Filho e Willy Corrêa de Oliveira, teria sido uma obra com a qual Manuel Dias de Oliveira quis homenagear Tiradentes. Talvez novos documentos possam esclarecer esta interessante questão: qual seria a real proximidade do compositor, como personagem ou apenas uma testemunha muito próxima, da Inconfidência Mineira?...

A morte e o enterro na Igreja de São João Evangelista...

Manuel Dias de Oliveira morreu no dia 19 de agosto de 1813, provavelmente empobrecido. Infelizmente não foi localizado ainda testamento ou inventário, documentos estes que poderiam esclarecer muitas dúvidas sobre sua biografia.

> *Aos dezanove dias do mez de Agosto do anno de mil oito centos e treze falesceu de molestia do peito o Capitão Manoel Dias de Oliveira pardo cazado com Anna Hylaria, mestre compozitor de muzica, amortalhado em habito de São Francisco, e aos vinte* (...) *e hum do dito mez e anno se lhe fez officio* (...) *com os Sacerdotes, que se acharão a dois coros de muzica, encomendado pelo segundo coadjutor R^do^ Bonifacio Barboza Martins e sepultado dentro da Capella de São João Evangelista em cova de numero duas, de que para constar fiz assento que por verdade assignei* - O Coadj^or^ João Miz. Lopes (Toni, 1985 p.150)

Música para as exéquias de Maria I - "o raro engenho de Manuel Dias de Oliveira"...

Decorridos três anos de sua morte, Manuel Dias de Oliveira acabou se tornando o primeiro músico brasileiro a receber elogios em um jornal editado no Brasil. Como era a prática adotada então pela *Gazeta do Rio de Janeiro,* todos os textos permanecem anônimos, não se podendo saber, portanto, quem foi o redator da reportagem. Teria sido ele, um correspondente mineiro, o qual enviou a notícia à Corte, no Rio de Janeiro? É bem provável que o redator da notícia tenha sido de fato um cidadão da Vila de São José, não só pelos detalhes com que descreveu toda a cena das exéquias de Maria I, na Matriz de Santo Antônio, mas também por valorizar o fato de que as homenagens tenham sido feitas por moradores locais, não só em relação ao compositor, como aos poetas anônimos dos sonetos.

Do ponto de vista do estilo, todo o fato relatado compõe um belíssimo exemplo de ritual barroco já em pleno século XIX, onde toda a opulência é descrita, não obstante ter sido aquele momento de aguda decadência econômica. Trato aqui, da reprodução integral deste documento histórico, de acordo com a ortografia utilizada pela própria *Gazeta do Rio de Janeiro:*

Villa de S. José do Rio das Mortes

> *Chegando a esta Villa no dia 20 de Abril a infausta, e dolorosa noticia do fallecimento da Nossa Augusta Soberana, foi geral a consternação, que sensibilisou a todos os fieis vassalos desta Villa na recordação dos dias pacificos, e da Beneficencia, que toda a Nação tinha recebido de Sua Real Mão, e igualmente na sentida falta de huma Soberana tão cheia de virtudes: logo o Senado da mesma Villa determinou com a maior prontidão solemnisar com a mais crescida pompa as Exequias a S. M.*
>
> *Fez levantar entre o arco da Cappela Mór hum rico, soberbo, e apparatoso Mausuleuo de 40 palmos de alto, composto de quatro corpos de diferentes figuras, sustendatas em quatro columnas atticas com sua cornija architravada, que corria de columna a columna, com seus ressaltes competentes.*
>
> *O último banco era de figura pyramidal, e sobre elle estava huma almofada de veludo preto com galão e borlas de ouro, em que descançava a Coroa e Septro de prata. Todo o corpo desse grande Mausoleo era coberto de preto guarnecido de galões de prata e oiro, e os vãos*

das columnas ornados de festões agaloados com franjas e borlas de oiro. Só este esboço mostra a magnificencia de tão rico Mausoleo.

Logo na frente debaixo do primeiro banco se via hum esqueleto com o seguinte distico - ECCE SUMUS PULUIS, SUMUS ECCE MISERRIMA TELLUS, ET NOSTRI FUGIUNTUT LEVIS AURA DIES.

O primeiro banco, assim como os mais, era ornado com tarjas de mortecor, e nos seus escudos se lião differentes emblemas, no primeiro estava hum livro aberto, e hum descarnado com hum ponteiro escrevendo esta sentença de "Job – Quis mihi det, ut exarentur in libro &c.; por baixo se lia esta inscripção – VIRTUS AUREA, QUŒ GENEROSUM PECTUS HABEBAT, - ÆNOMEN AD ASTRA FERET, IMPERIUMQUE.

No Escudo do segundo banco se lia esta sentença – NOBILITAS CUM PLEBE PERIT, NIL POSTEA PRESTAT: - VIRTUS SOLA MANET, OMNIA UMBRA, NIHIL.

No Escudo do terceiro banco se lia o seguinte distico – AURIFODINA TIBI REGNATRIX, FLETUS MINISTRAT, TE VIVENTE OUANS, TE MORIENTE DOLET.

Havião quatro esqueletos sobre os pedestaes fronteiros a cada columna, dois á vista da porta principal da Igreja, e dois fronteiros do Altar Mór, cada hum delles com lenços pendentes das mãos, em que se lião varios disticos latinos analogos ao objeto. Nos seus pedestaes estavão escritos varios Sonetos, producções dos engenhos da mesma Villa, que em mudas vozes lastimavão a saudade de usa soberana. Suspenso no florão doirado, que sevre de ornato ao feixo do tecto da Capella Mór cobria todo o Mausoleo hum pavilhão, do qual sahião quatro cortinas que prendião as pilastras dos retabolos da Capella Mór.

As horas competentes, depois de quebrados os Escudos, principiou o Officio com assistencia do Senado, ***este Acto se fez mais pompozo pela armoniosa musica a quatro córos, composta pelo raro engenho do Capitão Manoel Dias de Oliveira.***

Ainda a Missa Solemne seguio-se a Oração fúnebre, foi Orador o Reverendo Manoel Joaquim Ribeiro, Professo na Ordem de Christo, e Professor em Filosofia, tomou por Tema de sua Oração – "Mortua est ibi Maria, et sepulta in eodem loco" – tirado do Liv. dos Numeros, Cap. 20 V. 1°. E dividido o seu Discurso em duas partes, na primeira mostrou que a Nossa Soberana foi Grande sobre seu trono, e na Segunda mostrou que foi Grande no seio da Religião, alegorisando da morte da Irmã de Moysés por nome Maria, e prantiamento de todo o Israel para a morte de MARIA I pranteada igualmente pelo povo Portuguez na Corte do Rio de Janeiro.

Seguirão-se depois a Encommendação do Tumulo com quatro Dignidades, e nesta Acção os dois Regimentos de Infantaria e Cavallaria estacionados no grande adro da Matriz, com todo o instrumental, derão as salvas do costume (Gazeta do Rio de Janeiro, 12/6/1816).

Um compositor multifário...

Manuel Dias de Oliveira é um criador multifário, como bem definiu Willy Corrêa de Oliveira, em seu artigo na Revista Barroco, já citado no capítulo anterior. Há uma variedade de práticas composicionais em sua produção. Suas diversas facetas como compositor são preceptíveis quando observamos suas principais obras em conjunto, pelo menos aquelas já conhecidas.

Em seu repertório, composto quase que exclusivamente de obras sacras, há peças para um ou dois coros, *a cappella*, ou com acompanhamento, apenas de baixo contínuo (quase sempre anotado como *Basso*), ou então outras formações instrumentais, com cordas (sem violas, e as únicas exceções são a *Novena de Nossa Senhora da Boa Morte* e a *Missa de Itabira*) e sopros (geralmente duas flautas e duas trompas, e só há uma única obra com oboés, justamente a mesma *Missa de Itabira*).

Não é tarefa das mais fáceis localizar cada momento de sua evolução técnico-estilística, já que a única obra sua cuja data da composição se conhece é o *Trato, Paixão e* Bradados: 12 de março de 1788, na Vila de São José, com página de rosto autógrafa (ver Documento n°........ / CT-OP-I n°62 p.50).

Uma "Missa no 8ª Tom" - mas de fato tonal...

Uma obra de interesse, composta por Manuel Dias de Oliveira, é a ainda não transcrita e não executada em tempos recentes *Missa no 8ª Tom,* para SATB e Basso, cujos manuscritos [ver Documento n°.........] encontram-se no MA (CT-PUC p.). Rui Vieira Nery chama atenção para obras com instrumentações e títulos semelhantes em Portugal:

Passaremos então a encontrar cada vez mais nas listas de obras e nos títulos das composições sobreviventes de nossos autores deste período [década de 1720] *a menção*

> *explícita da utilização de novos conjuntos instrumentais, mesmo quando a escrita vocal assim acompanhada tem ainda característcas tradicionais. É o caso das obras de João da Silva Moraes, que em 1727 tomou posse do cargo de Mestre de Capela da Sé de Lisboa, entre as quais mesmo numa peça de natureza tão arcaica como um "Te Deum laudamos" a 4 vozes do 6º Tom aparece a referência "com Rabecas"...* (Nery, 1991 p82).

Pelo texto de Rui Vieira Nery não fica claro se a obra carregava apenas no título a "natureza arcaica", ou se sua estrutura composicional também o confirmava. Não conheço este *Te Deum* de João da Silva Moraes, porisso, não me é possível estabelecer qualquer critério comparativo com a obra de Manuel Dias de Oliveira citada logo antes. Mas neste caso, da *Missa no 8º Tom,* não podemos relacionar a dita "natureza arcaica" – observada no título, com a menção do tipo de tom da igreja - à obra em si, pois a possível conotação modal não corresponde à sua concepção harmônica de fato, já que se trata de uma composição tonal, típica do século XVIII.

E, mais uma vez voltamos àquela questão das terminologias de uma época. Àquela época talvez não houvesse uma conceituação teórica tão rigorosa como hoje, quando separamos em categorias harmônicas distintas o conceito de nota *Finalis* (geralmente o tom de resolução de um modo do cantochão) do conceito de Tônica (entendida também na teoria como centro tonal pelo menos desde Rameau).

Esta diferenciação por certo já se verificava entre os compositores, mas como uma ação criativa e, embora consciente, sem os respaldos conceituais e teóricos que foram justamente desenvolvidos porsteriormente para explicar aquela prática.

É possível também que estes títulos em obras tonais, que evocam o contexto modal, nem mesmo fossem dados pelos compositores, mas sim por eclesiásticos com os quais eles tinham que trabalhar. Não sou, nem pretendo ser, qualquer autoridade em assuntos litúrgicos ou religiosos, mas mesmo assim posso tentar imaginar o que talvez se passava de fato, já que até agora não encontrei, em textos de outros autores, qualquer explicação convincente para este caso.

Estas composições sacras do século XVIII eram executadas muitas vezes em alternância com o cantochão. Trata-se talvez de uma solução encontrada então para adequar a apresentação conjunta (num mesmo serviço religioso) de duas liguagens musicais distintas. Esta seria, pois, uma predeterminação – talvez até combinada entre o mestre-de-capela (ou o compositor mesmo), com o padre (ou o eclesiástico) responsável pela missa ou por qualquer que fosse o serviço religioso em questão. "Faça a missa no 8º Tom, para uma boa cadência do cantochão na função" – talvez dissesse o padre ao mestre-de-capela. Enfim, talvez fosse assim – só estou levantando uma hipótese.

O "Tom" (*Finalis)* do cantochão estaria assim correspondendo ao "Tom" (Tônica) da música em estilo *concertato* composta para aquela ocasião. Este processo de adequação não se dava através de qualquer reflexão técnico-estilística mais profunda quanto à concepção harmônica modal original, mas sim tão-somente pela relação sonora do *Finalis* com a Tônica.

No caso da obra de Manuel Dias de Oliveira, este tipo arcaico de tom eclesiástico - 8º Tom ou *Tetrardus* plagal - seria então correspondente ao Sol maior, que é a função de tônica-relativa na obra, mas que funciona como resolução cadencial final. Inclusive não houve qualquer parcimônia por parte do compositor mineiro em se valer da escala tonal – usando o Fá sustenido como sensível da tônica-relativa, ou o Dó sustenido como sensível da dominante da tônica-relativa, incompatíveis com o contexo melódico daquele modo gregoriano. São dois universos técnicos distintos, mas que se adaptam diante de uma prática cotidiana da liturgia, que evidentemente não levava em consideração supostos purismos estéticos, tão freqüentes hoje em dia entre os estudiosos da música antiga, que muitas vezes querem ser mais reais que os reis.

Os motetos...

Desde a juventude, o principal músico da Comarca do Rio das Mortes se dedicou a um gênero tardio, o moteto, com a maior parte de obras compostas por ocasião das visitações de passos, durante a Semana Santa. Nos motetos de Manuel Dias de Oliveira, de escrita invariavelmente homofônica (para destacar aqui a enorme distância com Palestrina), se observa uma diferenciada concisão formal, além de algumas concepções harmônicas de refinada elaboração.

Uma obra sua, entre as mais significativas, é o breve *Miserere* em Ré maior (Partitura nº1), para A-solo, SATB e *Basso* (ver CT-PUC, p.179). Há referências bibliográficas**[89]**, desde o início do século XX, que indicam não só a autoria, como a ampla recepção desta obra. Deve-se destacar também o grande número de cópias manuscritas, espalhadas por vários arquivos, como a Lira Ceciliana de Prados, Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos de São João d'El Rey, Museu Municipal de Taubaté e o Arquivo do Departamento de Música da ECA-USP (principalmente no acervo proveniente de Barão de Cocais). O *Miserere* talvez seja uma das obras brasileiras, dos tempos coloniais, com maior número de cópias, mesmo que estas contenham, entre si, contradições de todos os tipos**[90].**

Há também outros motetos para coro SATB, com ou sem *Basso*, como *Bajulans, Popule Meus* e *Domine Jesu* (Partituras nº2-4, cujos manuscritos encontram-se na Lira Sanjoanense / ver também CT-PUC p.173-174 e 180) e mesmo séries inteiras de motetos para Visitação de Passos – como a seqüência *Pater Mi, Bajulans, Exeamus, O vos omnes, Angariaverunt, Domine Jesu, Filiae Jerusalem* e *Popule Meus,* cujas partes - possivelmente há trechos autógrafos - não assinadas, encontram-se arquivadas no Museu da Música da Arquidiocese de Mariana (ver CT-PUC p.252)**[91]**, sendo ainda estes, se de fato parcialmente autógrafos, os manuscritos mais antigos que se conhece da pena de Manuel Dias de Oliveira, talvez da década de 50 do século XVIII.

Já observamos, em publicações anteriores, que para a composição de alguns de seus motetos, Manuel Dias de Oliveira se valia, como *Vorbild*, de outras obras mais antigas, oriundas da polifonia ibero-católica dos séculos XVI e XVII. Por exemplo, podemos apontar o moteto *Lætatus Sum,* de Antônio Pinheiro (Montemor, 15??, – Évora, 1617), como possível *Vorbild* para o seu *Miserere,* (ver Ricciardi, 1996 p.338); e o *Popule Meus,* de Gines de Morata (Espanha-Portugal, século XVI), para o seu *Popule Meus***[92]** (ver Ricciardi, 1997 p.277 - e também os estudos pioneiros de Duprat, 1986). Certamente haverá ainda outros casos análogos**[93]**. Trata-se antes de uma referência estética: um artista cria sua obra a partir de uma outra obra de um outro artista.

---

[89] Em São João d'El Rey, em 9 de maio de 1915, no discurso de inauguração do busto do compositor José Maria Xavier (São João d'El Rey, 1819-1887), num evento exaustivamente noticiado pelos jornais da época, o erudito cônego João Baptista da Silva, já aludia, literalmente, ao "célebre *Miserere* de Manuel Dias de Oliveira".

[90] Para nossa transcrição e revisão musicológica, do *Miserere* de Manuel Dias de Oliveira, nesta tese, optamos preferencialmente pelas cópias da Lira Ceciliana de Prados.

[91] A seqüência de motetos pode variar de acordo com o arquivo, sendo que das cópias manuscritas, do século XIX, do Acervo Régis Duprat, provenientes de Taubaté, consta *Pater mi, Bajulans, Angariaverunt, O vos omnes, Exeamus, Filiae Jerusalem, Popule Meus* e *Domine Jesu,* e estes materiais serviram à transcrição de Mary Ângela Biason, editada por Régis Duprat (ver Duprat, 1999 p.25-41). Já as cópias manuscritas, também do século XIX, do Museu de Atibaia, localizadas e identificadas por nós, em 1980, contém a mesma seqüência dos manuscritos do Museu da Música da Arquidiocese de Mariana.

[92] As partes do brevíssimo *Popule Meus*, em Lá menor, para coro SATB, a capella, foram copiadas posteriormente, completando as páginas em que o autor havia confeccionado parcialmente as partes do *Bajulans*, em Sol menor, para coro SATB, com *Basso*.

[93] Entre outros casos já há muito estudados, podemos citar aqui, na escultura, o florentino Lorenzo Ghiberti (1378-1455), um exemplo de *Vorbild* para o Aleijadinho. O pesquisador ribeirão-pretano Lorival Gomes Machado (1917-1967) já chamava a atenção, em 1956, para este processo, quando da publicação de seu belíssimo estudo *Os Púlpitos de São Francisco de Assis de Ouro Preto* (ver Machado, 1978 p.223-256). Já na pintura, entre outros, poderíamos lembrar daquele que talvez seja um dos mais belos exemplares do barroco tardio em Minas Gerais: *A Ceia do Senhor* (1828), de Manuel da Costa Ataíde (Mariana, 1762-1837) - acervo do Caraça. Antes se encontrava no refeitório do colégio e, hoje, o grande quadro está exposto na igreja neo-gótica daquele Santuário. Há ainda outros trabalhos similares de Ataíde na Igreja de São Francisco de Assis e na Capela do Senhor Bom Jesus de Matosinhos (São Miguel e Almas) - ambas em Ouro Preto. Todas estas obras tiveram como *Vorbild* a gravura do italiano Francesco Bartolozzi (Florença, 1728 – Lisoba, 1815), de acordo com os estudos, entre outros, de Pedro Manuel Gismondi (Gismondi, 1979 Vol.I p.438-439), emérito pesquisador, também de Ribeirão Preto. Isto prova que um único modelo

Os motetos de Manuel Dias de Oliveira, assim como a produção neste gênero de outros compositores da época, como André da Silva Gomes[94], mesmo que contenham alguns resíduos seiscentistas, pertencem, contudo, ao contexto técnico-estilístico da segunda metade do século XVIII – diferenciando-se, portanto, da polifonia tardia de um Manuel de Sumaya. O fato é óbvio demais para que eu perca tempo aqui com demoradas demonstrações analíticas, que conscientemente não é o objetivo desta dissertação. Em todos os casos, não custa reiterar o óbvio. Citar...

Gioseffo Zarlino (Chioggia, 1517 – Veneza, 1590), o "pai da teoria musical moderna" (Riemann), tendo como principal referência a filosofia aristotélica, diferenciava a "musica speculativa" como "scienza", da "musica prattica" como "arte", em sua importantíssima obra *Istitutioni Harmoniche* (1ª ed. Veneza, 1558). Nesta mesma obra, já se encontram descritas as concepções harmônicas para os acordes perfeitos (ou de três sons) maior ("Divisioni armonica") e menor ("Divisioni aritimetica") – que são os fundamentos mais essências do assim chamado "sistema tonal", que não tem a ver com os "tons", pois estes pertencem historicamenmte aos modos melódicos do gregoriano, mas sim a um sistema de tonalidades, a partir de um centro tonal, embasado justamente nos acordes perfeitos.

E por fim, em relação aos motetos de Manuel Dias de Oliveira, cujas autorias são comprovadas por documentos importantes, configura-se quase uma exceção, já que outras poucas obras do mesmo gênero permanecem anônimas, espalhadas em cópias manuscritas diversas, por inúmeros arquivos, misturadas com outras tantas obras oriundas de Portugal, fontes estas contraditórias e não raramente confusas, cuja transcrição muitas vezes torna-se difícil e até mesmo inviável.

Outras séries de motetos, de Manuel Dias de Oliveira, foram escritas a oito vozes, com ou sem *Basso*, em alguns casos com acréscimos de 2 Fl e 2 Cr. Destacam-se os *Motetos de Passos,* transcritos por Curt Lange como anônimos, e assim gravados no CD *Música do Brasil Colonial, Compositores Mineiros,* do Brasilessentia Grupo Vocal e Orquestra, de São Paulo, cujos manuscritos encontram-se arquivados no Museu da Inconfidência de Ouro Preto[95]; ou ainda uma outra série de motetos, transcrita por Adhemar Campos Filho, e gravada no CD *Mestres da Música Colonial Mineira* do Coral Ars Nova, de Belo Horizonte, a partir dos manuscritos da Lira Ceciliana e da Lira Sanjoanense (CT-PUC, 1979 p.182 / ver também Duprat, 1991 nº59 p.48, referente às cópias do Museu da Inconfidência).

Outros motetos, compostos sobre textos em língua portuguesa, chamam a atenção pelo alto nível artístico da composição, como o *Amante Supremo,* a 8 vozes e *Basso*, uma obra prima do barroco musical mineiro, cujas cópias manuscritas encontram-se na Lira Ceciliana e Lira Sanjoanense (ver CT-PUC p.187). No *Amante Supremo,* o diálogo literário musical, desenvolvido pelos dois coros alternados em cânone, configura as contradições entre a vida e a morte, a inocência e a culpa, a crucificação e a libertação, portanto em dualidades sempre conflitantes, características da expressão barroca. Já no moteto *Eu vos adoro* [Dó maior] – a partitura está editada em anexo - para coro SATB, Vl. I e II, e *Basso*, muito provavelmente composto no final do século XVIII, a prática de seus motetos de juventude se mescla com a fluência típica do fraseado instrumental clássico, já se valendo de recursos modernos de dinâmica, com insistentes efeitos de *crescendi,* além da indicação repentina de intensidades contrastantes, reforçadas

---

poderia ser referência não apenas para uma como para várias obras de um outro autor. Este tipo de procedimento não deixou de existir nem no século XX, acrescido apenas de uma nova concepção metalinguística, quando podemos observar, entre outros, as várias telas de Pablo Picasso, pintadas a partir de modelos que remontam desde o renascimento.

[94] Ver exemplos em Duprat, 1995 - como alguns motetos p.158-162 e outros números para semana santa p.194-212, arrolados no Catálogo de Obras de André da Silva Gomes (CT-ASG).

[95] Esta atribuição é nossa, a partir de características estilísticas.

por harmonias igualmente inesperadas. As partes autógrafas e outras cópias, do *Eu vos adoro,* estão arquivadas no Museu da Inconfidência (ver Duprat, 1991 nº56 p.46). Os textos destas obras têm em comum algumas semelhanças literárias com o poema *Eu vos Adoro,* de Ângelo de Siqueira, como já observado aqui.

Outra obra de Manuel Dias de Oliveira, com texto em português, e igualmente de interesse, é a alegre *Encomendação de Almas,* transcrita por Aluízio José Viegas e editada por José Maria Neves (CT-MSM, 1997 nº 27 p.40).

Já as obras com a utilização das cordas se caracterizam mais pela escrita pré-clássica. Podemos citar dois *Te Deum* - sendo que o mais conhecido deles, em Si menor[96], arquivado no Museu da Música da Arquidiocese de Mariana (ver TC-PUC *Te Deum,* p.243-244)[97], lembra o estilo de um Ignacio de Jerúsalem.

Enfim, há outras obras de Manuel Dias de Oliveira que merecem ser citadas, em meio a dezenas de títulos já catalogados ou transcritos em partituras, como o *Sábado Santo,* cujos manuscritos encontram-se no Museu Carlos Gomes do Centro de Ciências, Letras e Artes, de Campinas (ver Nogueira, 1997 nº31 e 32 p.42-43), no Departamento de Música da ECA-USP, provenientes de Ayuruoca; e também na Lira Sanjoanense, que contém cópias só do *Magnificat,* em Ré maior (ver Barbosa, 1979 p.171). Outra obra de interesse é a *Novena de Nossa Senhora da Boa Morte,* para 2 coros (SATB), 2 flautas, 2 trompas e cordas (Vl. I e II, Va. e *Basso*), cujas cópias encontram-se na Lira Sanjoanense (ver Barbosa, 1979 p.183-184) – obra de grande fôlego e raros recursos virtuosísticos, tanto vocais como instrumentais. Há também obras ainda inéditas, de interesse, como o *Ofício de Defuntos,* manuscritos do CCLA de Campinas (ver Nogueira, 1997 nº33-35 p.43-47); a *Missa do 8º Tom,* arquivada no Museu da Música da Arquidiocese de Mariana (ver Barbosa, 1979 p.173); uma *Missa,* existente na Banda Euterpe, em Itabira, não constando a mesma de nenhum catálogo, sendo a única obra de Manuel Dias de Oliveira com partes para oboé; além de dois outros *Magnificat,* um em Lá maior, no CCLA de Campinas (ver Nogueira, 1997 p.42 – também faz parte do *Sábado Santo?*) e outro em Ré maior, do Museu da Música da Arquidiocese de Mariana (ver Barbosa, 1979 p.171).

As fontes primárias de sua produção musical, com dezenas de obras ainda existentes, encontram-se hoje arquivadas, portanto, nos mais importantes arquivos mineiros e paulistas, de Diamantina a Campinas, de Itabira a Taubaté.

Notas para a revisão musicológica do moteto Eu vos adoro [em Dó maior]

1) As seguintes fontes foram utilizadas para a presente edição:

A – Contém partes de *Tiple, Altus* e *Baxa,* autógrafos de Manuel Dias de Oliveira, sem assinatura e sem data - provavelmente remontam ao final do século XVIII. Todos estes manuscritos têm 10 pautas, são do tipo paisagem (horizontal), com cerca de 29 cm de comprimento por 21 cm de altura.

B – Contém partes de *Tiple a 4ª, Altus a 4ª, Tenor a 4ª, Baxa a 4ª, Violino 1º, Violino 2º* e *Baxo a 4ª,* constando desta última o seguinte texto como capa: *Eu vos*

---

[96] José Maria Neves, em sua edição deste *Te Deum* (Neves, 1989), conclui que a tonalidade da obra seja Ré maior. E de fato, o uso simultâneo de dois acidentes junto à clave - Fá sustenido e Dó sustenido - pode causar alguma confusão. No entanto, se a assim chamada *H-moll Messe* [BWV 232] de J. S. Bach, é denominada pela tonalidade de Si menor, o mesmo deve acontecer com este *Te Deum* de Manuel Dias de Oliveira, que se inicia na tônica (Si menor) e termina na tônica relativa (Ré maior). Deve-se manter, portanto, a tonalidade inicial junto ao título - costume este, por sinal, tardio, mesmo que útil para a identificação de determinada obra, já que muito raramente havia indicação de tonalidade em manuscritos musicais nos tempos coloniais.

[97] Trata-se de uma bem fundamentada atribuição. Entre outras características eminentes, a seqüência harmônica inicial do *Te Deum* (compassos 5-8) é exatamente coincidente com a do *Miserere* em Ré maior (compassos 2-7), e o solo do Baixo *Te Martyrum candidatus* (compassos 58-61) tem a mesma linha melódica que a mesma voz do Baixo no primeiro coro (compassos 5-7) e no segundo coro (compassos 7-9), do *Amante Supremo* – e esta última observação nos foi feita pelo saudoso mestre Adhemar Campos Filho. Quanto às características que se reconhece num determinado autor, podemos aqui ainda comparar o Eu vos adoro [em Mi menor], o que comprova a autoria de Manuel Dias de Oliveira, além do fato de se tratar de um autógrafo, quando comparamos esta obra com o próprio Miserere, e ainda com o Te Deum – ver as partituras em anexo.

adoro a 4ª / Com Violinos / e Baxo pʳ seu / Autor Mel Dias de Olivrª / Pª Qtª feira / Pª o uzo de / Joaõ Ferrª Paes [*Xde* ? - ilegível] – e com assinaturas posteriores: *Pertence a* [ilegível] *Andrª* , e ainda *Pe a Carlos* [ilegível] *de C.dj.B.* Estas cópias podem ter sido confeccionadas pelo próprio João Ferreira Paes, sobre o qual não pudemos arrolar qualquer informação. Não há indicação de data, mas é provável que estes manuscritos remontem ao início do século XIX. Todas as partes de B também têm 10 pautas, sendo as vozes e os dois violinos do tipo retrato (vertical), com cerca de 16 cm de comprimento por 23 cm de altura. Já o *Baxo,* sem cifras de contínuo, é do tipo paisagem (horizontal), servindo como capa dobrada para todo o material, com cerca de 29 cm de comprimento por 21,5 cm de altura.

2) Em A, o andamento indicado é *Adagio;* em B, *Mto adº.*

3) Tanto em A, como em B, as partes vocais foram escritas apenas com as indicações rítmicas para a primeira estrofe, portanto, uma única notação musical serve a todas estrofes. Nesta presente edição, que visa a execução musical, tratamos de diferenciar os ritmos de cada estrofe, resolvendo a notação musical das partes vocais de três maneiras distintas, ao confeccionar, por extenso, as respectivas adaptações aos novos textos.

4) Nos compassos 8, 40 e 72, o manuscrito da parte de Vl. I (B) foi confeccionado com apojaturas ascendentes de colcheias, sem cortes e sem ligaduras. Tratamos, nesta edição, de uma resolução moderna para a execução musical, de acordo com as normas de Leopold Mozart. A escrita, a partir de apojaturas, indica aqui, tão-somente, ligaduras de duas a duas, sobre figuras de igual valor (como em Mozart, 1756 p.194). Por outro lado, se mantivermos numa edição moderna a mesma grafia do século XVIII, é provavel que muitos intérpretes executarão a primeira nota (apojatura) mais curta que a segunda (nota principal), o que seria certamente um equívoco, aniquilando assim toda a expressão da frase, que conduz à dinâmica ***f*** - com o *tutti* do compasso seguinte. Sobre a questão da acentuação, Leopoldo Mozart ainda adverte: „man vergesse aber nicht[,] dass die Stärke auf den Vorschlag, die Schwäche aber auf die Hauptnote fallen muss“ (Mozart, 1756 p.204). Ou seja, não se deve esquecer que a execução da apojatura tem que cair no tempo forte, e da nota principal, no tempo fraco.

Outras apojaturas ascendentes de colcheias, desta vez em graus não conjuntos, aparecem na parte de *Tenor* (B), nos compassos 24, 56 e 88. Do mesmo modo que o caso anterior, tratamos aqui das respectivas resoluções.

5) Na parte de Vl. I (B), compassos 17, 27, 49, 59, 81 e 91, assim como na parte de Vl. II (B), compassos 11, 43 e 75, no lugar de duas semínimas pontuadas - sendo a primeira, uma nota sob fermata, e, a segunda, uma pausa -, consta uma única mínima pontuada sob fermata, portanto sem pausa.

6) No Vl. II (B), compassos 9, 24, 41, 56, 73 e 88, consta a dinâmica ***ff***.

7) A ortografia do texto foi atualizada.

Notas para a revisão musicológica da Novena de Nossa Senhora da Boa Morte...

Relação de obras de Manuel Dias de Oliveira...

IV) BIBLIOGRAFIA IMPRESSA

A bibliografia manuscrita aparece indicada à frente de cada citação, juntamente com a abreviatura do arquivo (ver pág. 7) e do número do respectivo documento. Nas referências sobre partes musicais ou outros papéis diversos, quando não há registro próprio para os documentos e tão-somente a indicação do arquivo onde estão depositados, trata-se de casos onde os processos de catalogação ainda não foram iniciados, se encontram incompletos ou necessitando revisão.

Há autores, com a mesma obra, aparecendo repetidamente em datas e edições diferentes. Trata-se de casos onde entendi por bem consultar tanto a 1ª edição como outras publicações mais recentes ou traduzidas.

ABREU, Capistrano de (2000). *Capítulos de História Colonial (1500-1800).* Publifolha - sob licença da Itatiaia. (1ª ed. 1907).

ALMEIDA, Renato (1926). *Historia da Musica Brasileira.* Rio de Janeiro, F. Briguiet.

ALMEIDA, Renato (1942). *Historia da Música Brasileira – Segunda Edição, Correta e Aumentada com 151 textos musicais.* Rio de Janeiro, F. Briguiet.

ALMEIDA, Renato (1958). *Compêndio de História da Música.* Rio de Janeiro, Briguiet. (1ª ed. 1948).

ANDRADE, Ayres de (1967). *Francisco Manuel da Silva e seu Tempo - 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos.* Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro. Vol.I-II.

ANDRADE, Mário de (1928). *O Aleijadinho* – In: *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil.* São Paulo. p.19-20.

ANTONIL, Andre Joaõ (1711). *Cultura e opulencia do Brasil – por suas Drogas, e Minas.* Lisboa, Officina Real Deslandesiana (também Belo Horizonte, Itatiaia. ed. 1997).

APEL, Willy (1944). *The Notation of Polyphonic Music 900-1600.* Cambridge, Massachusetts.

ARAÚJO, Mozart de (1963). *A Modinha e o Lundu no século XVIII (uma pesquisa histórica e bibliográfica).* São Paulo, Ricordi.

[Autor anônimo] (1755). *Copia de Huma Carta.* Lisboa, Officina de Domingos Rodrigues (também Moraes, 1969 p.343-345).

AUTOS DA DEVASSA DA INCONFIDÊNCIA MINEIRA (ADIM) – [manuscritos de 1789 a 1792] - MATHIAS, Herculano Gomes (coordenação) (1976-1983). Brasília e Belo Horizonte, Câmara dos Deputados e Governo do Estado de Minas Gerais (Imprensa Oficial do Estado). Vol. I-X.

ÁVILA, Affonso (1967). *Resíduos Seiscentistas em Minas - Textos do Século do Ouro e as Projeções do Mundo Barroco.* Belo Horizonte, UFMG, Centro de Estudos Mineiros. Vol.I-II.

[AZEVEDO], Luiz Heitor [Correia de] (1956). *150 anos de Música no Brasil (1800-1950).* In: *Coleção Documentos Brasileiros*, dirigida por Octavio Tarquinio de Souza Nº87. Rio de Janeiro, José Olympio.

AZEVEDO, Sérgio (1998). *A invenção dos sons – uma panorama da composição em Portugal hoje.* Lisboa, Caminho.

BACH, Carl Philipp Emanuel (1753) [1759] – *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.* Berlin, In Verlegung des Auctoris / Gedruckt bey George Ludewig Winter (exemplar fac-símile: Lindau, 1954 – 6. Auflage).

[BARBOSA, Domingos Caldas] (1798). *Viola de Lereno: Collecção de suas Cantigas. Volume I.* Lisboa, Officina Nunesiana.

[BARBOSA, Domingos Caldas] (1826). *Viola de Lereno: Collecção de suas Cantigas. Volume II.* Lisboa, Typografia Lacerdina.

BAZIN, Germain (1963). *O Aleijadinho.* Rio de Janeiro, Record. (2ª ed.)

BÈHAGUE, Gérard (1968). *Biblioteca da Ajuda (Lisbon) MSS 15/95-15/96 – To 18th Century Anonymous Collections of Modinhas.* In: Anuário Volume IV. Tulane University.

BÉHAGE, Gérard (1969). *Música "barroca" mineira, problemas de fontes e estilística.* In: Universitas. Salvador, UFBa.

BÈHAGUE, Gérard (1971). *Música Mineira Colonial à luz de novos manuscritos.* In: Barroco 3. Belo Horizonte p.15-27.

BONANI, Filippo (1723). *Gabinetto Armonico pieno d'Instromenti sonori.* Stamperia di Giorgi Placho.

BURNEY, Charles (1957). *A General History of Music – From the Earliest Ages to the Present Period.* Vol.I-II. New York, Dover (1ª ed. 1789).

CARRATO, José Ferreira (1968). *Igreja, Iluminismo e Escolas Mineiras Coloniais.* São Paulo, Edusp e Companhia Editora Nacional.

CERNICCHIARO, Vincenzo (1926). *Storia della Musica nel Brasile – daí tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925).* Milano, Fratelli Riccioni.

CORREA, Felipe Neri (1753). *Relação das festas que se fizeram em Pernambuco pela feliz acclamaçam do mui alto, e poderoso Rey de Portugal D. Joseph I. Nosso Senhor do anno de 1751. Para o de 1752.* Lisboa, Officina de Manoel Soares.

COSTA, Claudio Manoel da (Abril de 1813). *Memoria Historica e Geografica da descoberta das Minas, extrahida de Manuscritos de Claudio Manoel da Costa, Secretario de Governo daquella Capitania, que consultou muitos Documentos authenticos, existentes na Secretaria de Governo e em outros Archivos.* In: O Patriota – Jornal Literário, Político, Marcantil &c do Rio de Janeiro. Imprensa Regia p.40-68.

COUTINHO, D. Gastão Fausto da Camara – Iº Tenente da Real Armada (1808). *Parabens ao Principe Regente Nosso Senhor, e à Pátria, pelos presagios felices da Retauração de Portugal. Dedicados ao Serenissimo Senhor Infante Almirante General.* Rio de Janeiro, Impressão Regia.

COUTINHO, D. Gastão Fausto da Camara (1810). *O Triunfo da America – Drama. Para se recitar no Real Theatro do Rio de Janeiro. Composto, e offerecido a sua Alteza Real o Principe Regente Nosso Senhor.* Rio de Janeiro, Impressão Regia.

COUTINHO, D. Gastão Fausto da Camara (1813). *O Juramento dos Numes – Drama. Para se representar na noite de abertura do Real Theatro de S. João em applauso ao Augusto Nome de Sua Alteza Real o Principe Regente Nosso Senhor.* Rio de Janeiro, Impressão Regia.

COUTINHO, D. Gastão Fausto da Camara (1813). *Resposta Defensiva, e Analytica á Censura que o Redactor do Patriota fez ao Drama intitulado O Juramento dos Numes, descripta no Periodico do mez de Outubro do Prezente Anno.* Rio de Janeiro, Impressão Regia.

COUTINHO, D. Gastão Fausto da Camara (1814). *Recenseamento ao Pseudo-Exame que o Redactor do Patriota fez á Resposta Defensiva, e Analytica do Author Do Juramento dos Numes, descripto no Periodico de Janeiro e Fevereiro do Presente Anno.* Rio de Janeiro, Impressão Regia.

DINIZ, Jaime Cavalcanti (1969). *Músicos Pernambucanos do Passado*. Recife, Universidade Federal de Pernambuco. Vol.I.

DUPRAT, Régis (1965). *A música na Bahia colonial.* In: Revista de História Nº61. Marília, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. p93-116.

DUPRAT, Régis (1968). *Música na Matriz de São Paulo colonial.* Revista de História Nº75. Marília, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. p85-103.

FALCÃO, Edgard de Cerqueira (1962). *A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo.* São Paulo, Brasiliensia Documenta. Vol. III.

FERNANDEZ, Antonio (1626). *Arte de Musica de Canto dorgam, e Canto Cham, & Proporções de Musica diuididas harmonicamente.* Lisboa, Impressor del Rey Pedro Craesbeeck.

FIGUEIREDO, Manoel De Andrade de (1722). *Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever, e Contar.* Lisboa, Officina de Bernardo da Costa de Carvalho (exemplar fac-símile: Belo Horizonte, Barroco 10. 1978/79 p.104-127).

FRANCO, Caio de Mello (1931). *O Inconfidente Claudio Manoel da Costa, O Parnazo Obsequioso e As Cartas Chilenas.* Rio de Janeiro, Schmidt.

“GESANG UND GEBETBUCH” (1936). Köln, J.P Bachem.

GRAÇA, Fernando Lopes & BORBA, Tomás (1962). *Dicionário de Música (ilustrado) A-H.* Lisboa, Cosmos. (1ª ed. 1956).

GRAÇA, Fernando Lopes & BORBA, Tomás (1963). *Dicionário de Música (ilustrado) I-Z.* Lisboa, Cosmos. (1ª ed. 1956).

“GRADUALE sacrosanctæ romanæ ecclesiæ DE TEMPORE et DE SANCTIS” (1908). Romæ, Typis Vaticanis.

GROVE’S DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS (1945). Edited by H. C. Colles. New York, The Macmillan Company. Vol. I-V. (3ª ed.).

GUERRA, Antônio (1968). *Pequena História de Teatro, Circo, Música e Variedades em São João del-Rei - 1717 a 1967.* São João d’El Rey.

JOAQUIM, Manuel (catalogados, descritos e anotados por) (1953). *Vinte Livros de Música Polifônica do Paço Ducal de Vila Viçosa*. Lisboa, Fundação Casa de Bragança.

KECKEISEN, Béda (1950). *Ofício da Semana Santa.* Salvador, Mosteiro São Bento. (5ª ed.)

LANGE, Francisco Curt (1951). *La musica en Minas Gerais en el Siglo XVIII.* Mendoza (Argentina), Departamento de Musicologia/Escuela Superior de Música/Universidade Nacional de Cuyo.

LANGE, Francisco Curt (1966). *A organização musical durante o período colonial brasileiro.* Coimbra.

"LIBER USUALIS – MISSÆ. ET OFFICII – PRO DOMINICIS ET FESTIS CUM CANTU GREGORIANO" (1953). Tornai, Desclée & Co - Ex Editione Vaticana Admussim Excerpto.

LIPPE, Conde Reinante de Schaumbourg (1762). *Instrucçõens Geraes Relativas a Varias Partes Essenciaes do Serviço Diario para o Exercito de S. Magestade Fidelissima.* Lisboa, Officina de Miguel Rodrigues.

LIPPE, Conde Reinante de Schaumbourg (1764). *Regulamento para o Exercicio, e Disciplina dos Regimentos de Cavallaria dos Exercitos de Sua Magestade Fidelissima.* Lisboa, Secretaria de Estado.

MACHADO, Raphael Coelho ("4ª edicção" – s.d.). *Breve Tratado d'Harmonia.* Rio de Janeiro, Narciso & Arthur Napoleão. [1ª ed. 1852]

MACHADO, Raphael Coelho (1855). *Diccionário Musical.* Rio de Janeiro, Typ. do Commercio de Brito e Braga. ("2ª edicção augmentada pelo seu autor").

MACHADO, Simam Ferreira (1734). *Triunfo Eucharistico Exemplar da Christandade Lusitana / em publica exaltaçaõ da Fé na solemne Trasladaçaõ do Divino Sacramento da Igreja da Senhora do Rosario, para hum novo Templo da Senhora do Pilar em Villa Rica Corte da Capitania de Minas Aos 24 de Mayo de 1733 Dedicado á Soberana Senhora do Rosario pelos Irmãos Pretos da sua Irmandade, e a instância dos mesmos exposto á publica noticia*. Lisboa Occidental, Officina da Musica (exemplar fac-símile: Ávila, 1967 Vol.I. p.131-283 /ver também RAPM VI p.985-1016/ Volpe, 1997 p.33-52).

MOZART, Leopold (1756). *Versuch einer gründlichen Violinschule.* Augsburg, Johan Jakob (exemplar fac-símile: Kassel, Bärenreiter. 1995).

"OFFICIUM MAJORIS HEBDOMADÆ" (1936). Rastibonæ, Sumptibus et Typis Friderici Pustet.

OLIVEYRA, Capitam Mor Manoel Botelho de (1705). *Musica do Parnaso dividida em quatro coros de rimas portuguesas, castelhanas, italianas & latinas.* Lisboa, Officina de Miguel Manescal.

[PAULA], Antonio Bressane Leite [de] (1811). *A União Venturosa. Drama com Música para se representar no Real Theatro do Rio de Janeiro no Faustissimo dia dos Annos de Sua Alteza Real o Principe Regente Nosso Senhor.* [Rio de Janeiro], Impressão Regia.

[PAULA], Antonio Bressane Leite [de] (1811). *A Verdade Triunfante, Elogio Drammatico, e Allegorico para representar no Real Theatro da Corte do Rio de Janeiro, no Grande, e Plausivel Dia Natalino da Rainha Nossa Senhora, Composto, e Offerecido a Sua Alteza Real o Principe Regente Nosso Senhor.* [Rio de Janeiro], Impressão Regia.

PEDROSO, Manoel de Moraes (1751). *Compendio Musico ou Arte Abreviada.* Porto, Officina Episcopal do Capitaõ Manoel Pedroso Coimbra.

POMPEO, A. – do Instituto Historico de São Paulo (1929). *Os Paulistas e a Igreja.* São Paulo, Gráfica da "Revista dos Tribunaes". Vol.I-II.

PRADO Júnior, Caio (1945). *Formação do Brasil Contemporâneo – Colônia.* Coleção *Grandes Estudos Brasilienses* – Vol.I. São Paulo, Brasiliense (2ª ed.).

RIEMANN MUSIK LEXIKON (1959). *Personenteil A-K.* Mainz, Schott.

RIEMANN MUSIK LEXIKON (1961). *Personenteil L-Z.* Mainz, Schott.

RIEMANN MUSIK LEXIKON (1967). *Sachteil.* Mainz, Schott.

ROMERO, Sylvio (1888). *Historia da Litteratura Brazileira.* Rio de Janeiro, Garnier. Vol.I (1500-1830).

RUGENDAS, Maurice (1835). *Voyage Pittoresque dans le Bresil.* Paris, Engelmann e C[ie]

SALLES, Fritz Teixeira (1963). *Associações Religiosas no Ciclo do Ouro.* Belo Horizonte, UFMG.

SANTOS, Maria Luiza de Queiroz Amancio dos [conhecida como QUEIROZ, Iza de] (1942). *Origem e Evolução da Música em Portugal e sua influência no Brasil.* Rio de Janeiro, Imprensa Nacional.

SANTOS, P[adre] Luiz Gonçalves dos [padre Perereca] (1825). *Memorias para servir á Historia do Reino do Brazil.* Lisboa, Impressão Regia. Vol.I-II (ver também 1981, Itatiaia e Edusp).

[SILVA, Antônio José da. “O Judeu”] (1737). *Guerras do Alecrim, e Mangerona, obra jocoseria que se há de fazer na Casa do Bairro Alto. Neste carneval de 1737.* Lisboa Occidental, Officina de Antonio Isidoro da Fonseca (exemplar fac-símile: Rio de Janeiro, Biblioteca Reprográfica Xerox, 1987).

SEQUEIRA, Angelo de (1754). *Botica Preciosa.* Lisboa, Offic. de Miguel Rodrigues.

SEQUEIRA, Angelo de (1755). *Pedra Iman da Novena da milagrosissima Senhora da Lapa.* Lisboa, Offic. de Miguel Rodrigues.

SEQUEIRA, Angelo de (1758). *Livro do Vinde, E Vede.* Lisboa, Officina de Antonio Vicente da Silva.

SEQUEIRA, Angelo de (1759). *Exercicios Devotos.* Porto, Officina de Francisco Mendes Lima.

SEQUEIRA, Angelo de (1759). *Penitente Arrependido, E Fiel Companheiro.* Porto, Officina de Francisco Mendes Lima.

SEQUEIRA, Angelo de (1761). *Fructuoso Desvelo.* Porto, Officina de Francisco Mendes Lima.

SILVA, Arthur Vieira de Rezende e (1939). *Genealogia Mineira.* Belo Horizonte, IOMG.

SILVA, Cônego João Baptista da (1915). *Dircurso* [para a inauguração do busto do padre José Maria Xavier frente à Igreja do Rosário]. São João d’El Rey.

SOUSA, J. Galante de (1960). *O Teatro no Brasil – Evolução do Teatro no Brasil.* Rio de Janeiro, MEC/Instituto Nacional do Livro. Vol. I.

SOUSA, J. Galante de (1960). *O Teatro no Brasil – Subsídios para uma Bibliografia do Teatro no Brasil.* Rio de Janeiro, MEC/Instituto Nacional do Livro. Vol. II.

TRINDADE, Conego Raimundo (1945). *Instituições de Igrejas no Bispado de Mariana.* In: DPHN Nº13. Rio de Janeiro, MEC.

TRINDADE, Cônego Raymundo – Director do Archivo Diocesano de Mariana (1929). *Archidiocese de Mariana – Subsidios para a sua História.* São Paulo, Lyceu Coração de Jesus. Vol.I-III.

TRINDADE, Cônego Raymundo Octávio da (1955). *Arquidiocese de Mariana.* Belo Horizonte, Imprensa Oficial de Minas Gerais. (2[a] ed.)

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de (1959). *História Geral do Brasil - antes de sua separação e independência de Portugal.* (1[a]. ed. séc. XIX). Tomo Quarto. São Paulo, Melhoramentos. (6[a] ed.).

VASCONCELLOS, Diogo de (1934). *A arte em Ouro-Preto.* Academia Mineira de Letras.

VON SPIX, Dr. Joh. Bapt. & VON MARTIUS, Dr. Carl Friedr. Phil. (1823). *Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I Königs von Baiern.* Vol.I. München, M. Lindauer.

VON SPIX, Dr. Joh. Bapt. & VON MARTIUS, Dr. Carl Friedr. Phil. (1828). *Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I Königs von Baiern.* Vol.II. München, I. J. Lentner.

VON SPIX, Dr. Joh. Bapt. & VON MARTIUS, Dr. Carl Friedr. Phil. (1831). *Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I Königs von Baiern.* Vol.III. Leipzig, Friedr. Fleischer.

V. SPIX, Dr. & V. MARTIUS, Dr. [1823?]. *Brasilianische Volkslieder und indianische Melodien -— Musikbeilage zu Dr. V. Spix und Dr. v. Martius "Reise in Brasilien".*

WALTHER, Johann Gottfried (1732). *Musikalisches Lexicon oder musikalische Bibliothek.* Leipzig, Wolfgang Deer (exemplar fac-símile: Kassel/Basel, Bärenreiter. 1953 – 3[a] ed. 1967).

1969 – FRANCO, MARIA SYLVIA DE CARVALHO. *Homens Livres na Ordem Escravocrata.* São Paulo IEB-USP.

1969 – GUIMARÃES, FÁBIO NELSON. *Padre José Maria Xavier – Sesquicentenário de Nascimento.* São João d'El Rey.

1969 – LANGE, FRANCISCO CURT. *As Danças Coletivas Públicas no Período Colonial Brasileiro e as Danças das Corporações de Ofícios em Minas Gerais.* In: Barroco 1. Belo Horizonte, UFMG p.15-62.

1969 – MATHIAS, HERCULANO GOMES. *Um Recenseamento na Capitania de Minas Gerais – Vila Rica – 1804.* Rio de Janeiro, Ministério da Justiça – Arquivo Nacional.

1969 – MORAES, RUBENS BORBA DE. *Bibliografia Brasileira do Período Colonial.* São Paulo, IEB-USP.

[197?] – OLIVEIRA, TARQUÍNIO J. B. DE. *A Música Oficial em Vila Rica.* [Não há registro de data, edição ou local. Trabalho datilografado].

1970 – MATTOS, CLEOFE PERSON DE. *Catálogo Temático do Padre José Maurício Nunes Garcia.* Rio de Janeiro, Conselho Federal de Cultura do MEC. [Nesta tese: CT-JMNG]

1971 – CASCUDO, LUÍS DA CÂMARA. *Antologia do Folclore Brasileiro.* São Paulo, Martins. (4[a] ed.).

1971 – DINIZ, JAIME CAVALCANTI – *Músicos Pernambucanos do Passado.* Recife, Universidade Federal de Pernambuco. Vol.II.

1972 - SEPP S. J., PADRE ANTÔNIO. *Viagens às Missões Jesuíticas* (1[a] ed. Nürnberg, 1698) e *Trabalhos Apostólicos* (1º ed. Ingolstadt, 1710). Tradução de Reymundo Schneider. São Paulo, Martins e Edusp.

1973 – ALEGRIA, C[ônego] JOSÉ AUGUSTO. *História da Escola de Música da Sé de Évora.* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

1973 – LANGE, FRANCISCO CURT. *O Caso Domenico Zipoli – Uma retificação histórica – A sua Opera Omnia.* In: Barroco 5. Belo Horizonte p.7-44.

1973 - MACHADO, LORIVAL GOMES. *Barroco Mineiro.* São Paulo, Perspectiva.

1974 – DUPRAT, RÉGIS. *Paranaguá: Polêmica Profissional em Pauta, 1746.* In: Barroco 6. Belo Horizonte, UFMG p.37-49.

1974 - SAINT-HILAIRE, AUGUSTE DE. *Segunda Viagem do Rio de Janeiro a Minas Gerais e a São Paulo - 1822.* Tradução de Vivaldi Moreira. Belo Horizonte e São Paulo, Itatiaia e Edusp. (1ª ed. Orléans, 1887).

1975 – LUCCOCK, JOHN. *Notas sobre o Rio de Janeiro e Partes Meridionais do Brasil.* Tradução de Milton da Silva Rodrigues. São Paulo e Belo Horizonte, Edusp e Itatiaia. (1ª ed. Inglaterra, 1820)

1976 – BARREIROS, EDUARDO CANABRAVA. *As Vilas del-Rei e a Cidadania de Tiradentes.* Rio de Janeiro, José Olympio / Editora MEC.

1976 - CAMPOS FILHO, ADHEMAR. *Capitam Manuel Dias de Oliveira* (Conferência). São João d'El Rey, Bi-centenário da Lira Sanjoanense.

1976 – ROSEN, CHARLES. *The Classical Style – Haydn, Mozart, Beethoven* (1ª ed. 1971). London, Faber and Faber. (Revised edition).

1976 – SAINT-HILAIRE, AUGUSTE DE. *Viagem à Província de São Paulo.* Tradução de Regina Regis Junqueira. São Paulo e Belo Horizonte, Edusp e Itatiaia. (1ª ed. Paris, 1851).

1977 – ANDRADE, MÁRIO DE. *O Banquete.* São Paulo, Duas Cidades.

1977 – ÁVILA, AFFONSO. *O Teatro em Minas Gerais: Séculos XVIII e XIX.* In: Revista Barroco nº9 p.53-96.

1977 - TONI, GEORGE OLIVIER. *Origens da produção musical nas colonias sulamericanas: o barroco musical no Brasil.* In: Comunicações e Artes - ECA-USP (7). São Paulo p.119-128.

1977 – VEIGA, MONS[ENHOR] DR. EUGÊNIO DE ANDRADE. *Os Parocos no Brasil no Período Colonial (1500-1822).* Salvador, Universidade Católica.

1978 – DEBRET, JEAN BAPTISTE. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* – Tomo II, Vol.III. Tradução de Sérgio Milliet. Belo Horizonte e São Paulo, Itatiaia e Edusp.

1978 - LIMA JÚNIOR, AUGUSTO DE. *A Capitania das Minas Gerais.* São Paulo e Belo Horizonte, Itatiaia e Edusp. (1ª ed. Lisboa, 1940).

1978/1979 - OLIVEIRA, WILLY CORREIA DE. *O multifário Capitam Manuel Dias de Oliveira.* In: Barroco 10. Belo Horizonte, UFMG p.61-87.

1978/1979 - PALÚ, PE. LAURO. *Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever e Contar (1722).* In: Barroco 10. Belo Horizonte, UFMG p.97-127.

1978 – TINHORÃO, JOSÉ RAMOS. *Pequena História da Música Popular – da Modinha à Canção de Protesto.* Petrópolis, Vozes. (3ª ed.)

1979 – AMARAL, ANTONIO BARRETO DO. *História dos Velhos Teatros de São Paulo – da Casa da Ópera à Inauguração do Teatro Municipal.* Coleção Paulística Vol. XV. São Paulo, Governo do Estado de São Paulo.

1979 – BARBOSA, ELMER CORREIA (Chefe de Pesquisa). *O Ciclo do Ouro – O Tempo e a Música do Barroco Católico.* Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica/Funarte/Xerox. [Nesta tese: CT-PUC].

[1979] – CARNEIRO, NEWTON. *Rugendas no Brasil.* Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, Kosmos.

1979 – DINIZ, JAIME CAVALCANTI – *Músicos Pernambucanos do Passado.* Recife, Universidade Federal de Pernambuco. Vol.III.

1979 – ESCHWEGE, WILHELM LUDWIG VON [BARÃO DE]. *Pluto Brasiliensis.* Tradução de Domício de Figueiredo Murta. Belo Horizonte e São Paulo, Itatiaia e Edusp. Vol.I-II. (1ª ed. Berlin, G. Reimer, 1833).

1979 - LANGE, FRANCISCO CURT. *História da Música nas Irmandades de Vila Rica - Volume I - Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto*. Belo Horizonte, APM.

1979 – MORAES, RUBENS BORBA DE. *Livros e Bibliotecas no Brasil Colonial.* Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos e São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia.

1979 – SARAIVA, JOSÉ HERMANO. *História Concisa de Portugal.* Mira-Sintra, Europa-América (1ª ed.1978).

1980 – ANDRADE, MÁRIO DE. *Modinhas Imperiais.* Belo Horizonte, Itatiaia. (1ª ed. 1930).

1980 – ANDRADE, MÁRIO DE. *Pequena História da Música.* São Paulo, Martins. (9º ed.).

1980 – CARRATO, JOSÉ FERREIRA. *O Iluminismo em Portugal e as Reformas Pombalinas do Ensino.* São Paulo, FFLCH-USP.

1980/1981 – LANGE, FRANCISCO CURT. *Pesquisas Luso-Brasileiras.* In: Barroco 11. Belo, Horizonte, UFMG p.71-152.

1980 – LÉRY, JEAN DE. *Viagem à Terra do Brasil.* Tradução de Sérgio Milliet. Belo Horizonte e São Paulo, Itatiaia e Edusp. (1ª ed. La Rochelle, 1578)

1980 – MACHADO FILHO, AIRES DA MATA. *Arraial do Tijuco Cidade Diamantina.* Belo Horizonte e São Paulo, Itatiaia e Edusp.

NERY, RUI VIEIRA (1980). *Para a História do Barroco Musical Português.* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

NERY, RUI VIEIRA & CASTRO, PAULO FERREIRA DE (1991). *História da Música.* In: *sínteses da cultura portuguesa.* Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

OLIVERIA, WILLY CORREA DE (1980/1981). *Registro - Relatório de uma Pesquisa de Campo.* In: Barroco 11. Belo, Horizonte, UFMG p.167-169.

PALÚ, PE. LAURO (1980/1981). *Resenhas e Notas* [sobre CT-PUC]. In: Barroco 11. Belo, Horizonte, UFMG p.153-154.

1981 - DUPRAT, RÉGIS. *Música brasileira do Século XVIII e a definição de seu estilo.* In: Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBa. Salvador.

1981 – FRIEIRO, EDUARDO. *O Diabo na Livraria do Cônego.* (1ª ed. 1957). São Paulo e Belo Horizonte, Edusp e Itatiaia. (2ª ed.)

1981 - LANGE, FRANCISCO CURT. *História da Música nas Irmandades de Vila Rica - Volume V - Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial.

1981 - MATOS, RAIMUNDO JOSÉ DA CUNHA. *Corografia Histórica da Província de Minas Gerais (1837).* Vol.I. São Paulo e Belo Horizonte, Edusp e Itatiaia. Vol.I-II.

1981 – SANTOS, LUIZ GONÇALVES DOS (PADRE PERERECA). *Memórias para servir à História do Reino do Brasil.* Belo Horizonte e São Paulo, Itatiaia e Edusp. Vol.I-II. (1ª ed. Lisboa, 1825).

1981 – SPIX & MARTIUS. *Viagem pelo Brasil.* Tradução de Lúcia Forquim Lahmeyer. Belo Horizonte e São Paulo, Itatiaia e Edusp. Vol.I-III.

1982 - CINTRA, SEBASTIÃO DE OLIVEIRA. *Efemérides de São João d'El Rey.* Vol.I (datas de janeiro a junho) e II (de julho a dezembro). Belo Horizonte, Imprensa Oficial. (2ª ed. revista e aumentada).

1982 – FREIREYSS, GEORG WILHELM. *Viagem ao interior do Brasil.* Tradução de A. Löfgren. Belo Horizonte e São Paulo, Itatiaia e Edusp. (Manuscritos de 1815).

1982 - FROTA, LÉLIA COELHO. *Vida e obra de Manuel da Costa Ataíde.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

1982 - TONI, FLÁVIA CAMARGO. S/Título. Texto para o Disco LP O Órgão da Matriz de Santo Antônio de Tiradentes. Polygram.

1983 - LANGE, FRANCISCO CURT. *História da Música nas Irmandades de Vila Rica - Volume VIII – Vila do Príncipe do Serro do Frio e Arraial do Tejuco*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial.

1983 - TONI, FLÁVIA CAMARGO. *Os motetos de Manuel Dias de Oliveira.* In: Disco LP - *José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (Missa de Requiem e Motetos) e Manuel Dias de Oliveira (Motetos).* São Paulo, Selo USP 001.

1984 – BARREIROS, EDUARDO CANABRAVA. *Episódios da Guerra dos Emboabas e sua Geografia.* Belo Horizonte, Itatiaia.

1984 - JORGE, FERNANDO. *O Aleijadinho.* São Paulo, Difel.

Sem data (c. 1984) - OLIVEIRA, MANUEL DIAS. *Obras.* (Revisão e Transcrição Adhemar Campos Filho e Aluízio José Viegas) Música Sacra Mineira - Fundação Nacional da Arte/Instituto Nacional de Música/Projeto Memória Musical Brasileira. Rio de Janeiro s/data. (Partituras)

1985 - BÍBLIA. Salmos. Português. *A Bíblia de Jerusalém.* São Paulo, Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus. (7a. impressão de 1995)

1985 - DUPRAT, RÉGIS. *Garimpo Musical.* São Paulo, Novas Metas.

1985 – HALLEWELL, LAURENCE. *O Livro no Brasil.* São Paulo, Queiroz e Edusp.

1985 – JOSÉ, OILIAM. *Tiradentes.* Belo Horizonte, Itatiaia.

1985 – OLIVEIRA, ALMIR DE. *Gonzaga e a Inconfidência Mineira.* Belo Horizonte e São Paulo. Itatiaia e Edusp.

1985 - TONI, FLÁVIA CAMARGO. *A música nas irmandades da Vila de São José e o Capitão Manuel Dias de Oliveira.* Dissertação de Mestrado. 166p. São Paulo, ECA-USP.

1985 – VALE, DARIO CARDOSO. *Memória Histórica de Prados.* Belo Horizonte.

1985 - VIEGAS, ALUÍZIO JOSÉ. *A Música de Manoel Dias de Oliveira.* Texto para o Disco-LP Manuel Dias de Oliveira - Projeto Música da Inconfidência. Strawberry Filds Prod.

1985 – WALSH. R. *Notícias do Brasil (1828-1829).* Tradução de Regina Régis Junqueira. Belo Horizonte, Itatiaia. Vol.I-II.

1986 – DINIZ, JAIME C. *Organistas da Bahia 1750 – 1850.* Salvador, Tempo Brasileiro.

1986 - DUPRAT, RÉGIS. *A polifonia portuguesa em obras de brasileiros.* In: Pau Brasil III (15). São Paulo p.70-71.

1986 – FERREIRA, AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira. (2ª ed. revista e aumentada).

1986 – MARQUÊS, HENRIQUE DE OLIVEIRA. *Dicionário de Termos Musicais.* Lisboa, Editorial Estampa/Imprensa Universitária.

1986 – PINTO, TIAGO DE OLIVEIRA (Editor). *Weltmusik Brasilien – Einführung in Musiktraditionen Brasiliens.* Ensaios de Tiago de Oliveira Pinto, Elizabeth Travassos, Antônio Alexandre Bispo, Julieta de Andrade, José Maria Tenório Rocha e Tiago de Oliveira Pinto, Kazadi wa Mukuna, Gerhard Kubik, Rita Laura Segato e José Jorge de Carvalho, Ary Vasconcelos, Maria Isaura Pereira de Queiroz. Mainz, Schott.

1987 – NEVES, JOSÉ MARIA. *A Orquestra Ribeiro Bastos e a Vida Musical em São João d'El Rey.* Tese. 236p. Rio de Janeiro, UNI-RIO.

1987 – PEREIRA, PAULO. *Prefácio.* In: *Guerras do Alecrim e Mangerona* de Antônio José da Silva, o Judeu. Rio de Janeiro, Biblioteca Reprográfica Xerox.

1988 – LAROUSSE – CULTURAL. *Brasil A-Z.* São Paulo, Universo.

1988 – VASCONCELOS, AGRIPA. *A vida em Flor de Dona Beja – Romance do Ciclo do Povoamento nas Gerais.* Belo Horizonte, Itatiaia. (5ª ed.).

1989 - ALEGRIA, JOSÉ AUGUSTO (organização). *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa – Catálogo dos Fundos Musicais.* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. [Nesta tese: C-VV].

1989 – ANDRADE, MÁRIO DE. *Dicionário Musical Brasileiro.* Belo Horizonte e São Paulo, Itatiaia e Edusp.

1989 - CRESPO FILHO, SILVIO AUGUSTO. *Contribuição ao estudo da caracterização da música em Minas Gerais no Século XVIII.* Tese de Doutorado 266p. São Paulo, ECA-USP.

1989 – FELIX, WERNER. *Johan Sebastian Bach.* Leipzig, DVfM. (3ª ed.)

1989 – FRANCO, FRANCISCO DE ASSIS CARVALHO. *Dicionário de Bandeirantes e Sertanistas do Brasil.* Belo Horizonte, Itatiaia.

1989 - NEVES, JOSÉ MARIA. *Introdução.* In: OLIVEIRA, MANOEL DIAS DE. *Te Deum em Ré.* Belo Horizonte, Imprensa Universitária.

1989 - REZENDE, MARIA CONCEIÇÃO. *A música na história de Minas colonial.* Belo Horizonte, Itatiaia.

1989 - SQUEFF, ÊNIO. *A Música na Revolução Francesa.* Porto Alegre e São Paulo, LP&M.

1990 – CRESPO FILHO, SILVIO. *O Himno a 4 de Marcos Coelho Neto.* In: Revista Música. Vol.I/Nº2. São Paulo, Departamento de Música da ECA-USP.

1990 - DOTTORI, MAURÍCIO. FERRAZ, SILVIO. *Manuel Dias de Oliveira e David Perez. Uma aproximação entre o barroco mineiro e a ópera napolitana.* In: Ciência e Cultura (Revista da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência) XLII p.662-669.

1990 – DUPRAT, RÉGIS (coordenação). *Música Sacra Paulista do Período Colonial – Alguns aspectos de sua evolução tonal – 1774-1794.* In: Revista Música. Vol.I. Nº1. São Paulo, Departamento de Música da ECA-USP p.29-34.

1990/1992 – DUPRAT, RÉGIS. *Artes Plásticas e Música no Período Colonial.* In: Barroco 15. Belo Horizonte, UFMG p.481.

1990 – SOUZA, LAURA DE MELLO E. *Desclassificados do Ouro – a Pobreza Mineira no Século XVIII.* Rio de Janeiro, Graal. (1ª ed. 1982).

1991 – BURY, JOHN. *A Arquitetura e Arte no Brasil Colonial.* Organização de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo, Nobel.

1991 - DUPRAT, RÉGIS (coordenação). *Acervo de manuscritos musicais - compositores mineiros dos Séculos XVIII e XIX* – Vol.I. In: Museu da Inconfidência de Ouro Preto. Belo Horizonte, UFMG. [Nesta tese: CT-OP].

1991 - RICCIARDI, RUBENS. *Die brasilianische Musikkultur in Mozarts Zeit.* In: Konzertprogrammheft. Berlin, Grosser Konzertsaal - Schauspielhaus, 24. April.

1991 – SALVIDAR, GABRIEL. *Bibliografia Mexicana de Musicologia y Musicografia.* México, Cenidim.

1992 - DOTTORI, MAURÍCIO. *Ensaio sobre a música colonial mineira.* Dissertação de Mestrado. 114p. São Paulo, Departamento de Música da ECA-USP.

1992 - DOTTORI, MAURÍCIO. *Ut Rhetorica Musica – Análise do Moteto "O Vos Omnes" a dois coros, de Manoel Dias de Oliveira.* In: Revista Música, Vol.III Nº1. São Paulo, Departamento de Música da ECA-USP p. 53-69.

1992 – HOORNAERT, EDUARDO (organizador). *História da Igreja no Brasil – Ensaio de interpretação a partir do povo.* Série: *História Geral da Igreja na América Latina*. Petrópolis, Vozes.

1992 – MARTINS, WILSON. *História da Inteligência Brasileira – Volume I (1550-1794).* São Paulo, T. A.Queiroz. 4ª ed.

1992 – MARTINS, WILSON. *História da Inteligência Brasileira – Volume II (1794-1855).* São Paulo, T. A.Queiroz. 3ª ed.

1993 – ANDRADE, MÁRIO. *A arte religiosa no Brasil.* São Paulo, Experimento/Giordano.

1993 - CAMARGO, ANA MARIA DE ALMEIDA & MORAES, RUBENS BORBA DE. *Bibliografia da Impressão Régia do Rio de Janeiro (1808-1822).* São Paulo, Edusp e Kosmos. Vol.I-II.

1993 – CASCUDO, LUIS DA CAMARA. *Dicionário do Folclore Brasileiro.* Belo Horizonte e Rio de Janeiro, Itatiaia. (7ª ed.).

1993 – CRESPO FILHO, SILVIO AUGUSTO. *A Antífona Virgo Prudentissima de Francisco Gomes da Rocha.* In: Revista Música. Vol.IV - Nº2/novembro. São Paulo, Departamento de Música da ECA-USP p.131-156.

1993 – DINIZ, JAIME C. *Mestres de Capela da Misericórdia da Bahia 1647-1810.* Salvador, UFBa.

1994 - DUPRAT, RÉGIS (coordenação). *Acervo de manuscritos musicais - compositores não mineiros dos Séculos XVI e XIX.* Vol.II. In: Museu da Inconfidência de Ouro Preto. Belo Horizonte, UFMG. [Nesta tese: CT-OP].

1994 – HAREWOOD, CONDE DE (editor). *Kobbé – O Livro Completo da Ópera.* Tradução de Clóvis Marquês (4ª reimpressão).

1994 - PRIORE, MARY DEL. *Festas e Utopias no Brasil Colonial.* São Paulo, Brasiliense.

1994 – SANTOS FILHO, OLINTO RODRIGUES DOS. *Capitão Manoel Dias de Oliveira – parca documentação para uma longa vida.* Juiz de Fora, V Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga – I Encontro de Musicologia Histórica p.54-61.

1994 – SANTOS FILHO, OLINTO RODRIGUES DOS. *Os dois Manoéis.* Tiradentes, Capela do Bom Jesus. Programa de Abertura (9 de julho) da Exposição *Manoel Victor de Jesus – pinturas/Manoel Dias de Oliveira – documentos*.

1995 - BARBOSA, WALDEMAR DE ALMEIDA. *Dicionário Histórico Geográfico de Minas Gerais.* Belo Horizonte e Rio de Janeiro, Itatiaia.

1995 - DUPRAT, RÉGIS. *Música na Sé de São Paulo Colonial.* São Paulo, Paulus. [Nesta tese: CT-ASG].

1995 - MAXWELL, KENNETH. *A devassa da devassa – A inconfidência Mineira: Brasil e Portugal 1750-1808.* (Tradução de João Maia). São Paulo, Paz e Terra. (4ª reimpressão.)

1995 - MONTEIRO, MAURÍCIO. *João de Deus de Castro Lobo e as práticas musicais nas associações religiosas de Minas Gerais (1794-1832).* Dissertação de Mestrado. 335p. São Paulo, FFLCH-USP.

1995 – NOVAIS, FERNANDO A. *Portugal e Brasil na Crise do Antigo Sistema Colonial (1777-1808).* São Paulo, Hucitec. (6ª ed. – 1ª ed. 1979).

1995 - PAIVA, EDUARDO FRANÇA. *Escravos e Libertos nas Minas Gerais do Século XVIII.* São Paulo, Annablume.

1995 – RICCIARDI, RUBENS RUSSOMANO. *Tagebuch de Hanns Eisler.* Dissertação de Mestrado. 143p. São Paulo, Departamento de Música da ECA-USP.

1996 – BOSI, ALFREDO. *História concisa da Literatura Brasileira.* São Paulo, Cultrix. (34º ed.)

1996 – CAMPOS FILHO, ADHEMAR. *Música e Liturgia – Música e Paraliturgia.* Prados. Impressão de computador pessoal – texto inédito, ainda não editado.

1996 – DOTTORI, MAURÍCIO. *Achegas para a História dos Mestres de Capela do Rio de Janeiro Colonial.* In: Revista Música. Vol.VII – Nº1/2 p.37-46.

1996 - DUPRAT, RÉGIS. *Análise, Musicologia, Positivismo.* In: Revista Música. Vol.VII – Nº1/2 - maio/novembro p.47-58.

1996 – GRIER, JAMES. *The critical editing of music – History, method, and practice.* Cambridge (Inglaterra), University Press.

1996 – HERKENHOFF, PAULO. *Biblioteca Nacional – A História de uma Coleção.* Rio de Janeiro, Salamandra.

1996 – LIMA JUNIOR, AUGUSTO DE. *História da Inconfidência de Minas Gerais.* Belo Horizonte, Itatiaia.

1996 – LIMA, OLIVEIRA. *D. João VI no Brasil.* Rio de Janeiro, Topbooks. (1ª ed. 1908).

1996 – PROENÇA FILHO, DOMÍCIO (organização). *A Poesia dos Inconfidentes.* Artigos, ensaios e notas de Eliana S. Muzzi, João Ribeiro, Letícia Malard, Lúcia Helena, Luciano Figueiredo, Manuel Bandeira, Manuel Rodrigues Lapa, Melânia Silva de Aguiar e Paulo Roberto Dias Pereira. Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

1996 - RICCIARDI, RUBENS. *Moteto Miserere de Manuel Dias de Oliveira - uma breve análise estético-musicológica.* In**:** IX Encontro Anual da ANPPOM**.** Rio de Janeiro p.335-343.

1997 – ANTONIL, ANDRÉ JOÃO. *Cultura e Opulência do Brasil.* Belo Horizonte, Itatiaia. (ver também 1ª ed. Lisboa, 1711).

1997 – AZEVEDO, ANTÔNIO CARLOS DO AMARAL. *Dicionário de Nomes, Termos e Conceitos Históricos.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira. (2ª ed. revista e ampliada).

1997 – DIAS, SÉRGIO. *Manoel Dias de Oliveira.* [Texto em francês, inglês e alemão]. In: CD – *Manoel Dias de Oliveira, Sacred Music from 18th Century Brazil – Luiz Alves da Silva/Ensemble Turicum* Vol.II. Thun (Suíça), Claves Records.

1997 – LISBOA, KAREN MACKNOW. *A Nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na "Viagem pelo Brasil (1817-1820).* São Paulo, Hicitex e Fapesp.

1997 - MATTOS, CLEOFE PERSON DE. *José Maurício Nunes Garcia – Biografia.* Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional.

1997 - NEVES, JOSÉ MARIA (organização e texto final). [Pesquisa de Aluízio José Viegas e Wilson dos Santos Souza]. *Catálogo de Obras – Música Sacra Mineira.* Rio de Janeiro, FUNARTE. [Nesta tese: CT-MSM].

1997 - NOGUEIRA, LENITA WALDIGE MENDES. *Museu Carlos Gomes – Catálogo de Manuscritos Musicais.* São Paulo, Arte e Ciência. [Nesta tese: CT-CG].

1997 – PICCHIO, LUCIANA STEGAGNO *História da Literatura Brasileira.* Rio de Janeiro, Nova Aguilar. (1º ed.).

1997 - RICCIARDI, RUBENS. *Jdanov, Brecht, Eisler e a Questão do Formalismo.* In: Revista Música. Vol.VIII – Nº1/2 - maio/novembro p.169-205.

1997 - RICCIARDI, RUBENS. *Motetos Bajulans e Popule Meus de Manuel Dias de Oliveira.* In: Anais do X Encontro Nacional da ANPPOM de 27 A 30 de Agosto. Goiânia p.275-284**.**

1997 – VOLPE, MARIA ALICE. *As Irmandades e Ritual em Minas Gerais durante o período colonial – O Triunfo Eucarístico de 1733.* In: Revista Música. Vol.VIII - Nº1/2. São Paulo, Departamento de Música da ECA-USP p.5-55.

1998 – BATISTA, MARTA ROSSETTI & LIMA, YONE SOARES de. *Coleção Mário de Andrade – Artes Plásticas.* São Paulo, IEB-USP. (2ª ed.).

BOSCHI, Caio (1998). *Fontes Primárias para a História de Minas Gerais em Portugal.* Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro.

BOSCHI, Caio (coordenação) (1998). *Inventários dos Manuscritos Avulsos Relativos a Minas Gerais Existentes no Arquivo Histórico Ultramarino (Lisboa).* Vol.I-III. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro.

COLI, Jorge (1998). *Música Final - Mário de Andrade e sua coluna jornalística "Mundo Musical".* Campinas, UNICAMP.

GOMES, André da Silva (1998). *A arte explicada de contraponto.* [de manuscritos do séc. XIX]. Pesquisa de Régis Duprat (coordenação). São Paulo, Arte e Ciência.

GOTLIB, Nádia Battella (1998). *Tarcila do Amaral – a modernista.* São Paulo, Senac.

LIMA, Edílson Vicente de (1998). *Modinhas do Brasil – Biblioteca da Ajuda, Lisboa.* Dissertação de Mestrado. 135p. São Paulo, Instituto de Artes da UNESP.

MARCONDES, Marcos Antônio (organização) (1998). *Enciclopédia da Música Brasileira.* São Paulo, Art Editora.

RICCIARDI, Rubens (1998). *Manuel Dias de Oliveira (1734/5-1813).* In: Programa de Concerto da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – Temporada 98 – Outubro. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura p.79-91.

RUGENDAS, TAUNAY & FLORENCE (1998). *Expedição Langsdorff ao Brasil, 1821-1829 - Iconografia do Arquivo da Academia de Ciências da Rússia.* Realização editorial de Salvador Monteiro e Leonel Kaz. Rio de Janeiro, Alumbramento/Livroarte/Banco do Brasil.

RUGENDAS, Johann Moritz (1998). *Viagem Pitoresca através do Brasil.* Tradução de Sergio Milliet. Belo Horizonte e Rio de Janeiro, Itatiaia. (ver 1ª ed. Paris, 1835).

ALMEIDA PRADO, Décio de (1999). *História Concisa do Teatro Brasileiro.* São Paulo, Edusp.

ALVES FILHO, Ivan (1999). *Brasil, 500 anos em Documentos.* Rio de Janeiro, Mauad.

BIASON, Mary Ângela (1999). *Obras do Museu da Inconfidência de Ouro Preto.* In: Programa de Concerto da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – Temporada 99 – Agosto. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura p.23-26.

KUHN, Thomaz S. (2000). *A Estrutura das Revoluções Científicas.* São Paulo, Perspectiva. Série *Debates – Ciência.* 5ª ed. [1ª ed. original Chicago, 1962].

DUPRAT, Régis (organização) (1999). *Música Sacra Paulista.* São Paulo, Arte e Ciência.

HAZAN, Marcelo Campos (1999). *The sacred works of Francisco Manuel da Silva (1795-1865).* Tese de doutorado. Washington, Catholic University of America.

MATOS, Gregório de (1999). *Crônica do Viver Baiano Seiscentista – Obra Poética Completa.* Códice James Amado. Rio de Janeiro e São Paulo, Record. Vol.I-II. (4ª ed.)

MAXWELL, Kenneth (1999). *Chocolate, Piratas e outros Malandros – Ensaios Tropicais.* São Paulo, Paz e Terra.

MORAES FILHO, Melo (1999). *Festas e tradições populares do Brasil.* Belo Horizonte, Itatiaia. (1ª ed. 1901).

RICCIARDI, Rubens (1999). *O Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense de São João d'El Rey.* In: Programa de Concerto da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – Temporada 99 – Agosto. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura p.28.

RICCIARDI, Rubens (1999). *Obra do Museu Carlos Gomes do Centro de Ciência Letras e Artes de Campinas.* In: Programa de Concerto da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – Temporada 99 – Agosto. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura p.21-22.

1999 – SALES, FRITZ TEIXEIRA. *Vila Rica do Pilar.* Belo Horizonte, Itatiaia.

SOUZA, Laura de Mello e (1999). *Norma e Conflito - Aspectos da História de Minas no século XVIII.* Belo Horizonte, UFMG.

TEIXEIRA, Ivan (1999). *Mecenato Pombalino e Poseia Neoclássica – Basílio da Gama e a Poética do Encômio.* São Paulo, Fapesp e Edusp.

TINCTORIS, Ioannis [1473/1474]. *TERMINORVM MVSICÆ DIFFINITORIUM.* [Treviso?]. Edição facmile: *Monuments of Music and Music Literature in Facsimile – Second Series-Music Literature XXVI.* New York, Broude Brothers. 1966.

TINHORÃO, José Ramos (1999). *História Social da Música Popular Brasileira.* Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional. (1ª ed. Lisboa, 1990).

PEINKOFER, KARL & TANNIGEL, FRITZ (1981). *Handbuch des Schlagzeugs – Praxis und Technik.* 2a ed. ampliada (1ª ed. 1969).

VASCONCELOS, Diogo de (1999). *História Antiga das Minas Gerais.* Belo Horizonte, Itatiaia. (1ª ed. Ouro Preto, 1901).

VASCONCELOS, Diogo de (1999). *História Média das Minas Gerais.* Belo Horizonte e Rio de Janeiro, Itatiaia. (1ª ed. 1918).

BOXER, Charles R[alph] (2000). *A Idade de Ouro do Brasil – Dores de Crescimento de uma Sociedade Colonial.* Tradução de Nair de Lacerda. Rio de Janeiro, Nova Fronteira. (3ª ed.)

MARIZ, Vasco (2000). *História da Música no Brasil – 5ª edição ampliada e atualizada.* Rio de Janeiro, Nova Fornteira.

REIS, Nestor Goulart (2000). *Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial.* São Paulo, Edusp e Imprensa Oficial.

RICCIARDI, Rubens (2000). *Manuel Dias de Oliveira (1734/5-1813) – Bajulans, Miserere, Domine Jesu, Popule meus e Herói que busca / Francisco Gomes da Rocha (17??-1808) Marcha / Antônio da Silva Leite (1759-1833) Sonata nº 1 para Guitarra, com acompanhamento de um Violino e duas Trompas ad libitum [em Dó maior].* In: Programa de Concerto da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – Temporada 2000 – Julho. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura p.51-54.

[SOUZA], Antonio Candido [de Mello e] (2000). *Literatura e Sociedade.* São Paulo, Publifolha. (8ª ed.).

TINHORÃO, José Ramos (2000). *As Festas no Brasil Colonial.* São Paulo, Editora 34.

VOLPE, Maria Alice & DUPRAT, Régis (2000). *Música na Bahia Colonial: O Recitativo e Ária, de Compositor Anônimo, 1759.* In: TONI, Flávia (Organização). *Recitativo e Ária para José Mascarenhas.* São Paulo, Edusp e Imprensa Oficial.

V) PARTITURAS

Nº 1 Miserere
Nº 2 Bajulans

VI) DOCUMENTO